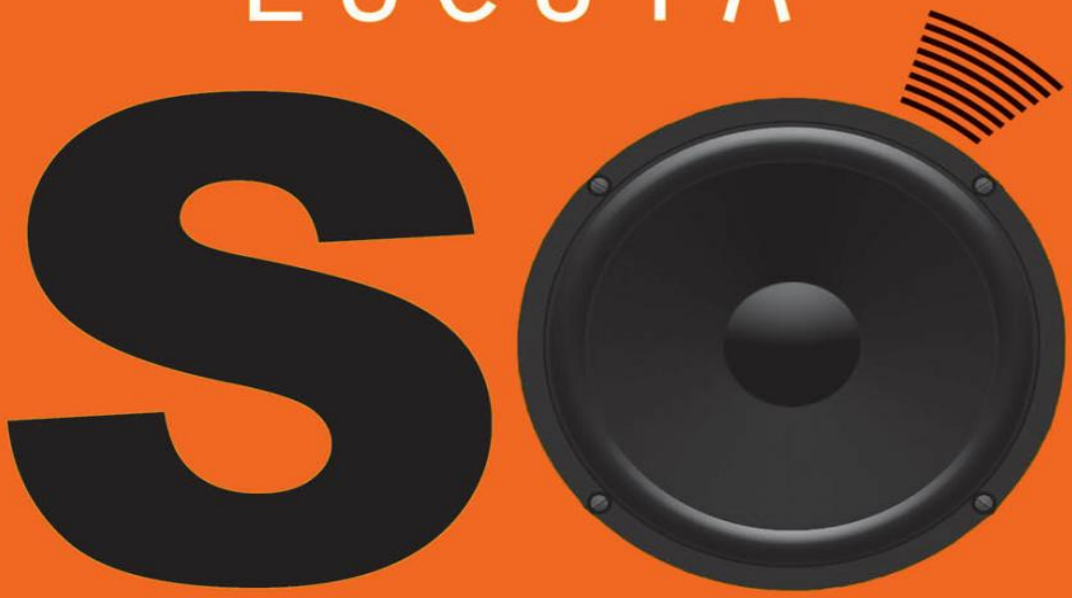
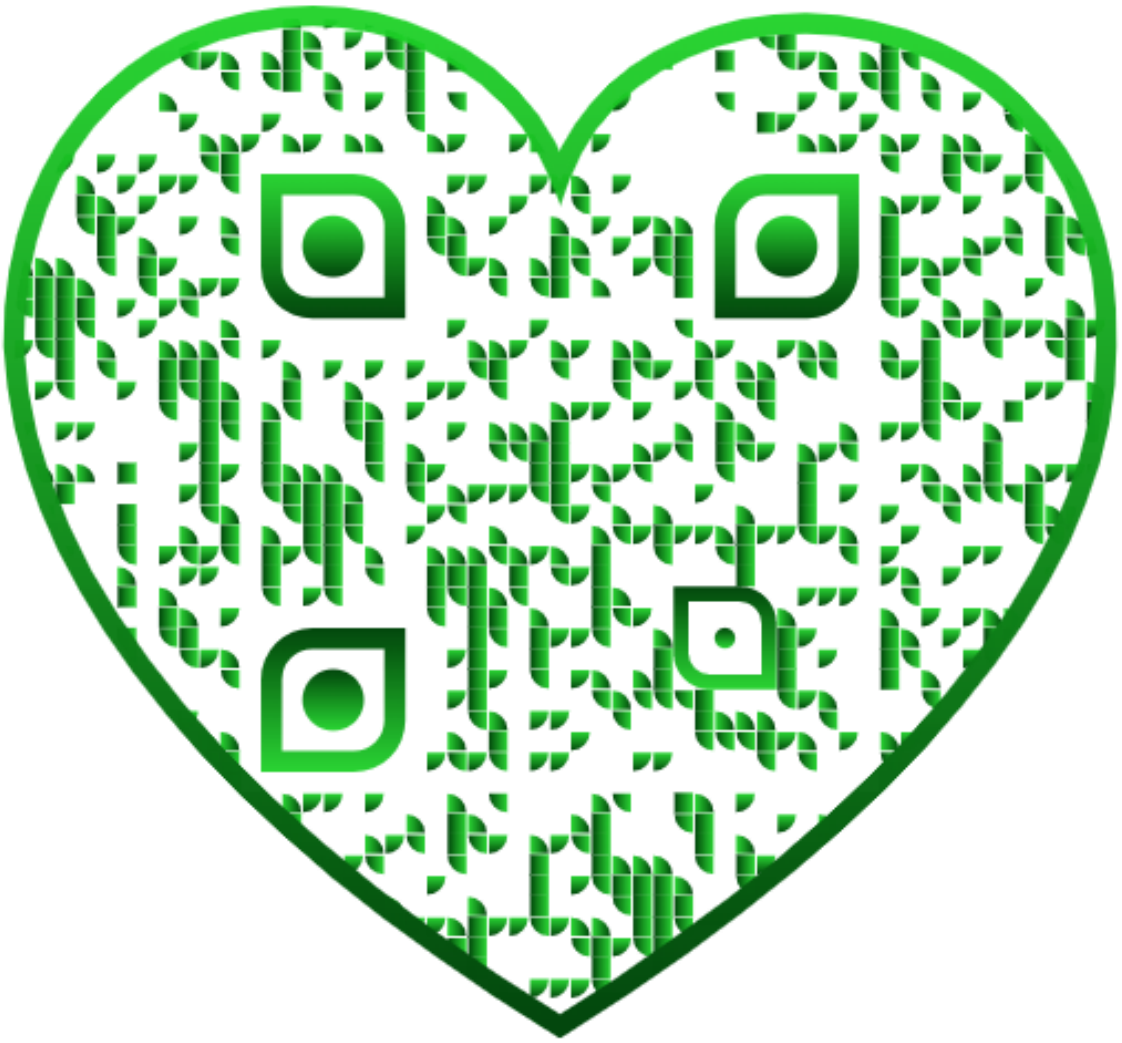
ALEX ROSS

ESCUTA



DO CLÁSSICO AO POP

COMPANHIA DAS LETRAS



ALEX ROSS

Escuta só

Do clássico ao pop

Tradução
Pedro Maia Soares

Revisão técnica
João Marcos Coelho

Companhia Das Letras

Para Daniel Zalewski
e
David Remnick

...observo com meus olhos o sulco inútil e orgulhoso. Que, não me afastando de nenhuma pátria, não me leva a nenhum naufrágio.

Samuel Beckett,
*Molloy**

* São Paulo, Globo, 2007. Tradução de Ana Helena Souza.

Sumário

Prefácio
Onde ouvir

parte i

1. Escuta só: Atravessando a fronteira do clássico para o pop
2. Chacona, lamento, *walking blues*: Linhas de baixo da história da música
3. Máquinas infernais: Como as gravações mudaram a música

parte ii

4. A tempestade do estilo: O meio-termo justo de Mozart
5. Em órbita: A grande turnê do Radiohead
6. O antimaestro: Esa-Pekka Salonen na Filarmônica de Los Angeles
7. Grande alma: Em busca de Schubert
8. Paisagens emocionais: A saga de Björk
9. Sinfonia de milhões: A música clássica na China
10. Canção da terra: O som ártico de John Luther Adams
11. As garras de Verdi: A ópera como arte popular
12. Quase famosos: Na estrada com o St. Lawrence Quartet
13. Margens do pop: Kiki e Herb, Cecil Taylor e Sonic Youth, Sinatra, Kurt Cobain
14. Aprendendo a partitura: A crise no ensino de música
15. A voz do século: Marian Anderson
16. A montanha musical: No interior do Marlboro Retreat
17. O fim do silêncio: John Cage

parte iii

18. Eu vi a luz: Seguindo Bob Dylan
19. Fervor: Lembrando Lorraine Hunt Lieberson
20. Abençoados sejam os tristes: O Brahms tardio
Notas
Sugestões para ouvir
Agradecimentos
Créditos das ilustrações
Agradecimentos por autorizações

Prefácio

Escrever sobre música não é especialmente difícil. Quem cunhou o epigrama "Escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura"[1] — a declaração foi atribuída em diferentes momentos a Martin Mull, Steve Martin e Elvis Costello — estava turvando as águas. A crítica musical é certamente uma ciência curiosa e dúbia, e seu jargão varia do inexpressivo ("A Quinta de Beethoven começa com três sóis e um mi bemol") ao floreado ("A Quinta de Beethoven começa com o destino batendo à porta"). Mas não é mais dúbia do que qualquer outro tipo de crítica. Toda forma de arte luta contra a armadilha de uma descrição verbal. Escrever sobre dança é como cantar sobre arquitetura, escrever sobre literatura é como fazer edifícios sobre balé. Há uma fronteira envolta em névoa que a língua não pode atravessar. Um crítico de arte pode dizer de *Laranja e amarelo* de Mark Rothko que a tela consiste de uma área de tinta amarela que flutua acima de uma área de tinta cor de laranja, mas de que serve isso para alguém que nunca viu um Rothko? O crítico literário pode copiar algumas linhas da "Esthétique du mal", de Wallace Stevens —

> *And out of what sees and hears and out*
> *Of what one feels, who could have thought to make*
> *So many selves, so many sensuous worlds...**

— mas quando tenta explicar o significado desses versos, quando tenta expressar sua música silenciosa, outra dança irrealizável se inicia.

Então por que se arraigou a ideia de que há algo de peculiarmente inexprimível na música? A explicação pode não estar na música, mas em nós mesmos. A partir de meados do século xix, as plateias se acostumaram a adotar a música como uma espécie de religião secular ou política espiritual, investindo-a de mensagens tão urgentes quanto vagas. As sinfonias de Beethoven prometem liberdade política e pessoal; as óperas de Wagner inflamam a imaginação de poetas e demagogos; os balés de Stravínski liberam energias primais; os Beatles incitam uma revolta contra antigos costumes sociais. Em qualquer momento da história, existem alguns compositores e músicos criativos que parecem deter os segredos da época. A música não é capaz de suportar esses encargos com facilidade, e, quando falamos de sua inefabilidade, talvez a estejamos protegendo de nossas próprias exigências excessivas, pois mesmo quando adoramos nossos ídolos musicais, também os obrigamos a produzir emoções particulares no momento certo: um adolescente ouve ensurdecedoramente um hip-hop para se estimular, um executivo de meia-idade põe para tocar um cd de Bach para acalmar seus nervos. Os músicos se veem, de uma forma estranha, ao mesmo tempo adorados e escravizados. Ao escrever sobre música, tento até certo ponto desmistificar a arte, desfazer a prestidigitação, ao mesmo tempo que respeito a complexidade humana ilimitada que lhe dá vida.

A partir de 1996, tive a imensa sorte de ser o crítico de música da *New Yorker*. Eu tinha 28 anos quando obtive o emprego, muito jovem por qualquer medida, mas me esforcei para aproveitar o máximo a minha sorte. Desde o início, meus editores me incentivaram a ter uma visão ampla do mundo musical: não cobrir apenas o desempenho de astros no Carnegie Hall e na Metropolitan Opera, mas também espiar espaços menores e ouvir vozes mais jovens. Na esteira de meus distintos antecessores Andrew Porter e Paul Griffiths, sustentei que os compositores modernos merecem o mesmo tratamento generoso que é dado a mestres canônicos — uma convicção que levou ao meu primeiro livro, *O resto é ruído: Escutando o século xx*. Também fiz incursões periódicas ao pop e ao rock, embora, tendo sido criado na música clássica, me sinta inseguro ao pôr os pés fora dela. No

conjunto, abordo a música não como esfera autossuficiente, mas como forma de conhecer o mundo.

Escuta só reúne vários artigos publicados na *New Yorker*, muitos deles submetidos a profunda revisão, e um longo texto escrito especialmente para esta ocasião. O livro começa com três ligeiras avaliações da paisagem musical, que abrangem tanto o terreno clássico como o pop. O primeiro capítulo, de onde vem o título, começou como um prefácio para *O resto é ruído*, embora eu logo tenha percebido que tinha de ser um ensaio autônomo. É uma espécie de memória que virou manifesto, e, quando foi publicado, suscitou uma resposta inesperadamente forte dos leitores, com centenas de cartas e e-mails chegando durante vários meses. Muitas dessas mensagens vieram de estudantes de música e recém-egressos de conservatórios que lutavam para conciliar a tradição em que haviam sido educados com a cultura pop em que tinham crescido. A intensa frustração que eles e eu sentimos diante do estereótipo do pincenê da música clássica percorre todo o livro. O segundo capítulo, "Chacona, lamento, *walking blues*", é a coisa nova: uma história em redemoinho da música contada através de duas ou três linhas de baixo recorrentes. "Máquinas infernais" reúne vários pensamentos sobre o cruzamento entre música e tecnologia.

Estabelecido um mapa rudimentar, sigo as pegadas de cerca de uma dezena de músicos vivos e mortos: compositores, regentes, pianistas, quartetos de cordas, bandas de rock, cantores-compositores, professores de banda escolares. Na seção final, tento descrever de forma mais pessoal três figuras radicalmente diferentes — Bob Dylan, Lorraine Hunt Lieberson e Johannes Brahms — que tocam em coisas quase profundas demais para serem expressas em palavras. Meu último livro se transformou numa grande tela histórica, em que as forças políticas a toda hora ameaçavam esmagar a voz solitária; este livro é mais íntimo, mais localizado, e retorna várias vezes à questão permanente do significado da música para seus criadores e seus ouvintes, no nível mais elementar. Acima de tudo, eu quero saber como uma poderosa personalidade pode imprimir-se em um meio de natureza

inerentemente abstrata — como uma breve sequência de notas ou acordes pode assumir as peculiaridades reconhecíveis de uma pessoa próxima.

A única característica que esses homens e mulheres dotados musicalmente talvez tenham em comum é que são diferentes uns dos outros ou de qualquer outra pessoa. Muitos são exilados, andarilhos, pesquisadores inquietos. Um tímido finlandês de vanguarda se transforma numa celebridade em Los Angeles. Uma cantora islandesa dança pelas ruas de Salvador, Brasil. Uma pianista japonesa interpreta o repertório alemão no sopé de uma montanha de Vermont. Um veterano do rock and roll serpenteia pelo país, desconstruindo seus sucessos. Um grande compositor alemão atravessa uma paisagem interior devastada pela tristeza. De uma forma ou de outra, eles abalam o gênero que habitam, tornando estranho o familiar.

A *Grande enciclopédia soviética*, em um de seus momentos mais sensatos, definiu a música como "uma variante específica do som feito por pessoas".[2] No fim das contas, a parte difícil de escrever sobre música não é descrever um som, mas descrever um ser humano. É um trabalho delicado, pretensioso no caso dos vivos e especulativo no caso dos mortos. Ainda assim, espero oferecer alguns vislumbres prolongados de todas essas naturezas sensíveis.

* Em tradução literal: "E fora do que vê e ouve e fora/ Do que sente, quem pode pense em criar/ Tantos eus, tantos mundos sensíveis...". (N. T.)

Onde ouvir

Se o leitor quiser ouvir um pouco das músicas discutidas nestas páginas, um acompanhamento em áudio gratuito está à disposição em www.therestisnoise.com/listentothis. Lá o leitor encontrará amostras em tempo real organizadas por capítulo, junto com links para sites e outros canais de acesso direto à música. Uma lista de reprodução do iTunes de vinte trechos representativos pode ser encontrada em www.therestisnoise.com/playlist. Há um glossário de termos musicais em www.therestisnoise.com/glossary (em inglês).

parte i

1. Escuta só: Atravessando a fronteira do clássico para o pop

Eu odeio "música clássica": não a coisa, mas o nome. Ele aprisiona uma arte tenazmente viva num parque temático do passado. Elimina a possibilidade de que música no espírito de Beethoven ainda possa ser criada hoje. Condena ao limbo a obra de milhares de compositores ativos que precisam explicar a pessoas de outro modo bem informadas o que fazem para ganhar a vida. Essa expressão é uma obra-prima de publicidade negativa, um *tour de force* de antipropaganda. Gostaria que houvesse outro nome. Invejo o pessoal do jazz que fala simplesmente de "a música". Alguns fãs de jazz também chamam sua arte de "música clássica dos Estados Unidos", e eu proponho uma troca: eles podem ficar com o "clássica", eu ficarei com "a música".

Há pelo menos um século, a música tem sido escrava de um culto elitista medíocre que tenta fabricar autoestima agarrando-se a fórmulas vazias de superioridade intelectual. Pensem nos outros nomes em circulação: música "erudita", música "séria", "grande" música, "boa" música. Sim, a música pode ser grande e séria, mas grandeza e seriedade não são suas características definidoras. Ela também pode ser estúpida, vulgar e insana. Os compositores são artistas, não colunistas de etiqueta; eles têm o direito de expressar qualquer emoção, qualquer estado mental. Eles foram traídos por acólitos bem-intencionados que acreditam que a música deveria ser comercializada como um bem de luxo, que substitui um produto popular inferior. Com efeito, esses guardiões dizem: "A música que você adora é lixo. Em vez disso, ouça nossa grande música erudita". Eles estão conseguindo

pouco sucesso com os não convertidos porque se esqueceram de definir a música como algo que vale a pena amar. A música é um meio pessoal demais para sustentar uma hierarquia absoluta de valores. A melhor música é a que nos persuade de que não existe outra música no mundo.

Quando ouvem a palavra "clássica", muitos só pensam em "morta". A música é descrita em termos de sua distância do presente, sua diferença da massa. Não surpreende que as histórias sobre sua morte iminente sejam comuns. Os jornais recitam uma ladainha familiar de problemas: as gravadoras estão reduzindo suas divisões de música clássica; orquestras enfrentam déficits; mal se ensina música nas escolas, ela é quase invisível na mídia, ignorada ou ridicularizada em Hollywood. No entanto, essa mesma história era contada há quarenta, sessenta, oitenta anos. A *Stereo Review* dizia em 1969: "Vendem-se menos discos clássicos porque as pessoas estão morrendo [...] O mercado clássico moribundo de hoje é o que é porque há quinze anos ninguém tentou instilar o amor pela música clássica nas então impressionáveis crianças que hoje constituem o mercado".[1] O maestro Alfred Wallenstein escreveu em 1950: "A crise econômica que as orquestras sinfônicas americanas enfrentam está se tornando cada vez mais aguda".[2] O crítico alemão Hans Heinz Stuckenschmidt escreveu em 1926: "Os concertos têm pouco público e os déficits orçamentários crescem de ano para ano".[3] Os lamentos sobre o declínio ou a morte da arte aparecem já no século xiv, quando se julgava que as melodias sensuais da Ars Nova assinalavam o fim da civilização. O pianista Charles Rosen observou com sabedoria: "A morte da música clássica talvez seja sua tradição viva mais antiga".[4]

Pressupõe-se que a plateia americana de música clássica seja uma turma moribunda composta de velhos, brancos, ricos e entediados. Estatísticas fornecidas pela National Endowment for the Arts sugerem que a situação não é tão terrível. É verdade que a plateia é mais velha que a de todas as outras artes — sua idade média é de 49 anos —, mas não é a mais rica. Musicais, peças de teatro, balés e museus ficam com fatias maiores da torta dos que têm renda de 50 mil dólares ou mais (assim como o canal espn, por falar nisso). Os assentos da plateia da Metropolitan Opera recebem ceos e

socialites, mas as partes menos caras do teatro — no momento em que escrevo, a maioria dos assentos da galeria custa 25 dólares — são frequentadas por professores primários, revisores, estudantes, aposentados e outras pessoas que não figuram na coluna social. Se você quiser ver uma exibição agressiva de riqueza, do tipo conta em banco suíço, vá dar uma olhada nos milionários dos camarotes de um show de Billy Joel, se a segurança deixar. Quanto ao envelhecimento da plateia, não há como negar a tendência geral, embora, com um pouco de sorte, ela talvez comece a se estabilizar. Paradoxalmente, enquanto a plateia envelhece, os músicos continuam a ficar mais jovens. Os integrantes da Filarmônica de Berlim são, em média, uma geração mais jovem que a dos Rolling Stones.

A música está sempre morrendo, sem parar. Ela é como uma diva que não envelhece, numa excursão de despedida sem fim, em busca de uma aparição francamente definitiva. É difícil nomear porque, para começar, ela nunca existiu de fato — não no sentido de ser proveniente de um único lugar ou tempo. Não tem genealogia e nenhuma etnia: compositores importantes de hoje vêm da China, da Estônia, da Argentina, do Queens. A música é simplesmente o que o compositor cria — uma longa cadeia de obras escritas às quais se ligaram várias tradições de execução. Ela abrange o alto, o baixo, o imperial, o clandestino, a dança, a oração, o silêncio, o ruído. Os compositores são gênios parasitas: alimentam-se com voracidade da matéria sonora de seu tempo a fim de gerar algo novo. Eles passaram por tempos duros nos últimos cem anos, enfrentaram obstáculos externos (Hitler e Stálin eram críticos amadores de música), bem como problemas inventados por eles mesmos (“Por que ninguém gosta de nossa linda música dodecafônica?”). Mas eles talvez estejam à beira de um renascimento improvável, e a música talvez assuma uma forma que ninguém reconheceria hoje.

O crítico Greg Sandow escreveu que a comunidade clássica precisa falar mais com o coração sobre o que a música significa. Ele admite que é mais

fácil analisar seu ardor do que expressá-lo. A música não se presta ao mesmo tipo de identificação geracional como, por exemplo, *Sgt. Pepper*. Pode haver garotos lá fora que perderam a virgindade durante o Concerto para Piano em Ré Menor de Brahms, mas eles não querem contar essa história e você não quer ouvi-la. A música atrai a fração reticente da população. É uma arte de gestos grandiosos e vastas dimensões que toca para turbas de calmos e tímidos.

Eu sou um homem branco americano que não ouviu outra coisa senão música clássica até a idade de vinte anos. Em retrospecto, isso parece estranho; "aberrante" talvez não seja uma palavra forte demais. Contudo, parecia natural naquele tempo. Tenho a impressão de não ter sido garoto nos anos 1970 e 80, mas nos anos 1930 e 40, as décadas da juventude de meus pais. Minha mãe e meu pai não tinham formação musical — ambos trabalhavam em pesquisa mineralógica — mas eram dedicados frequentadores de concertos e colecionadores de discos. Eles chegaram à idade adulta na grande era *middlebrow* americana, quando a música tinha um lugar na cultura bastante diferente do que ocupa hoje. Naqueles anos, no que agora parece ser um mundo de sonho, milhões escutavam pelo rádio Toscanini reger a Sinfônica da nbc. Walter Damrosch explicava os clássicos a escolares cantando cantigas para ajudá-los a se lembrar dos temas. (Minha mãe lembra uma delas: "... Esta é/ a sin-fo-nia/ Que Schubert escreveu mas nunca/ ter-minou"). A nbc transmitia Ohio State *versus* Indiana numa tarde, um recital de Lotte Lehmann na seguinte. Em minha casa, era a Sinfônica de Boston seguida pelos Washington Redskins. Eu não tinha consciência do abismo profundo entre as duas coisas.

Bem cedo mergulhei na coleção de discos de meus pais, que era bem abastecida com obras da época de ouro: o Sibelius de Serguei Kussevítski, o Berlioz de Charles Munch, o trio Thibaud-Casals-Cortot, o Quarteto Budapeste. A aparência e a sensação dos discos eram inseparáveis do som que faziam. Havia a versão em câmera lenta, tipo Zeppelin, da *Paixão de são Mateus* por Otto Klemperer, acompanhada da arte geradora de pesadelos de Vermeer, o mestre de Delft. As versões ferozes de Toscanini para Beethoven

e Brahms eram decoradas com fotos de Robert Hupka do maestro em movimento, em que seu rosto registrava todas as emoções entre o êxtase e a repugnância. O Divertimento em Mi Bemol de Mozart trazia o famoso retrato em que o compositor olha para baixo com tristeza, como um general que observa uma batalha sem esperança. Enquanto ouvia o disco, eu lia as notas do encarte, que costumavam ser escritas no estilo exagerado que a mídia adotava em meados do século xx. De Tchaikóvski, por exemplo, dizia-se que exibia "melancolia, que algumas vezes descia a profundidades abissais".[5] Nada disso fazia sentido para mim na época: eu não fora apresentado à melancolia, muito menos às profundezas abissais. O que importava era a investida exagerada do pensamento, que combinava com a minha reação à música.

A primeira obra que amei ao ponto de distração foi a sinfonia *Eroica* de Beethoven. Num brechó caseiro minha mãe encontrou um disco de Leonard Bernstein regendo a Filarmônica de Nova York — um de uma série de Discos de Apreciação Musical editada pelo Book-of-the-Month Club. Um disco acompanhante fornecia a análise de Bernstein sobre a sinfonia, um roteiro para seus 45 minutos de duração. Agora, eu tinha nomes para as formas que percebia. (*Joy of music* e *Infinite variety of music*, de Bernstein, continuam a ser os melhores livros introdutórios de seu tipo.) O maestro chamava a atenção para algo que acontece em torno de dez segundos a partir do início da execução: o tema principal, parecido com uma fanfarra, em mi bemol, é atacado de surpresa pela nota dó sustenido. "Houve uma punhalada de alteridade intrometida", dizia Bernstein, de forma enigmática, mas sedutora, em seu barítono-nicotina.[6] Muitas e muitas vezes escutei essa nota da alteridade. Comprei uma partitura e decifrei a notação. Aprendi alguns gestos de marcação de tempo com o manual de regência de Max Rudolf. Mantive minha família refém na sala de estar enquanto regia o toca-discos numa performance abrasadora da *Eroica*.

Será que Lenny se deixou empolgar um pouco demais quando chamou aquele dó sustenido dos violoncelos de um "choque", uma "chave inglesa", uma "punhalada"? Se tocássemos a *Eroica* para um estudioso do hip-hop de

catorze anos, versado em Eminem e 50 Cent, ele talvez achasse que ela é, na melhor das hipóteses, de uma chatice chocante. Ninguém está esfaqueando sua esposa ou levando nove tiros. Mas o seu jovem amigo *gangsta* acabará por ter de admitir que aqueles artistas são relativamente chocantes — em relação às normas sociais de seu tempo. Embora a *Eroica* tenha deixado de ser controvertida, no sentido garotos-malucos-de-hoje, por volta de 1830, na esfera "clássica" ela continuou a provocar suas surpresas no momento certo. Sete compassos de mi bemol maior, depois o dó sustenido que paira por um momento antes de desaparecer: é como um orador que fosse até o microfone, pronunciasse as primeiras palavras de uma oração solene e em seguida vacilasse, como se tivesse acabado de lembrar alguma coisa da infância ou visto um rosto sinistro no meio da multidão.

Não me identifico com o ouvinte que reage à *Eroica* dizendo: "Ah, a civilização!". Não escuto música para ser civilizado; às vezes, escuto justamente para fugir do mundo ordenado. O que eu adoro na *Eroica* é a maneira como consegue juntar tudo, unindo Romantismo e Iluminismo, civilização e revolução, cérebro e corpo, ordem e caos. Ela sabe que caminho você acha que a música está seguindo e vira triunfante na direção errada. O compositor dinamarquês Carl Nielsen escreveu certa vez um monólogo para o espírito da Música, em que diz: "Eu amo a vasta superfície do silêncio, e meu maior prazer é rompê-la".[7]

Na época em que fui apunhalado pelo dó sustenido de Beethoven, comecei a tentar escrever música. Minha carreira de compositor durou dos oito aos vinte anos de idade. Eu não tinha dom nem talento. Meu livro de manuscritos encadernado com espiral inclui um programa ambicioso de composições futuras: trinta sonatas para piano, doze sonatas para violino, várias sinfonias, concertos, fantasias e marchas fúnebres, a maioria em ré menor. Ideias dispersas para essas obras aparecem nas páginas seguintes, mas não vão a lugar nenhum, o que é a história da minha vida de compositor. Contudo, guardo na memória a observação de um de meus professores da faculdade, o compositor Peter Lieberson, que escreveu na última página de meu trabalho de fim de trimestre que eu havia criado "uma

sonatina muito interessante e levemente peculiar". Larguei da caneta e me retirei ao silêncio, como Sibelius em Järvenpää.

Minha incompetência para terminar qualquer coisa, muito menos alguma coisa boa, me deixou com um profundo respeito por esse modo impraticável de ganhar a vida. Os compositores estão em rebelião contra a realidade. Eles fabricam um produto que é universalmente considerado supérfluo — ao menos até que sua música entre na consciência do público, quando então as pessoas começam a dizer que não poderiam viver sem ela. A metade dos vinte compositores presentes na lista da Liga das Orquestras Americanas dos mais tocados na temporada 2007-8 — Mahler, Strauss, Sibelius, Debussy, Ravel, Rakhmáninov, Stravínski, Chostakóvitch, Prokófiev e Copland — não era nascida quando a primeira versão do repertório foi posta no papel.

Durante toda a minha adolescência, tive aulas de piano com um homem chamado Denning Barnes. Ele me ensinou também composição, história da música e a arte de ouvir. Era um homem magro de cabelos encaracolados cujos casacos de *tweed* emitiam um cheiro estranho que não era agradável nem desagradável, apenas esquisito. Era íntimo de Beethoven, Schubert e Chopin, e também adorava a música do século XX. Béla Bartók e Alban Berg eram dois de seus preferidos. Ele abriu outra porta para mim, numa parede que eu não sabia que existia. A sua música, tanto quanto lembro, era turbulenta, extravagante, um pouco maluca. Um dia, ele martelou uma das variações da última sonata para piano de Beethoven e disse que ela era uma precursora do *boogie-woogie*. Eu não tinha noção do que era o *boogie-woogie*, mas fiquei excitado com a ideia de que Beethoven lhe dera origem. O busto de mármore de Beethoven da minha infância se tornou subitamente uma sentinela de olhos de águia do baluarte do som.

O "*boogie-woogie*" era uma criatura saída do mundo sério-divertido de Bernstein, e o sr. Barnes era meu Bernstein particular. Não havia um único osso esnobe em seu corpo; ele era um esqueleto de entusiasmo, um guerrilheiro de quinze dólares por hora da música que amava. Morreu de um tumor cerebral em 1989. Na última vez em que nos encontramos, tocamos uma versão apavorante da Fantasia em Fá Menor de Schubert para

quatro mãos. Estava cheia de notas erradas, a maioria delas do meu lado do teclado, mas foi ótimo e fez um barulho poderoso, e, até hoje, nunca fiquei totalmente satisfeito com nenhuma outra execução dessa obra.

Quando eu cursava o ensino médio, uma verdade terrível se abateu sobre mim: eu era a única pessoa que gostava desse tipo de coisa. Na realidade, havia outros nerds da música clássica em minha escola, mas éramos acanhados demais para formar um bando. Vários amigos "normais" me arrastaram para ver uma exibição de *Pink Floyd The Wall*; admiti depois que um trecho parecia mahleriano.

Mas foi só na faculdade que minha fortaleza musical afinal desmoronou. Eu passava a maior parte do meu tempo na estação de rádio do campus, na qual tinha um programa e ajudava a organizar a parte dos clássicos. Eu patrulhava fanaticamente as fronteiras do dia de música clássica e me recusava a entregar nem que fosse quinze minutos de *Obras-primas da música de câmara* e outros assemelhados. Às dez da noite, a programação mudava de clássico para punk, e somente punk do tipo mais obscuro. Se um disco vendia mais do que algumas centenas, era excluído do repertório. Os djs gostavam de começar o programa com as canções mais estridentes e toscas, a fim de escandalizar a turma da música clássica. Tentei dar o troco com guinchos de Xenákis. Eles contra-atacaram com Sinatra cantando "Only the lonely". Uma vez, deram continuidade ao meu tributo sincero a Herbert von Karajan com o hino neonazista do Skrewdriver "Prisioneiro da paz": "Libertem Rudolf Hess/ Por quanto tempo podem mantê-lo lá? Só podemos adivinhar". *Touché*.

O problema daqueles roqueiros punks cerebrais é que eram de longe as pessoas mais interessantes que já conheci. Entre tributos minuciosamente pesquisados a Mission to Burma e aos Butthole Surfers, eles escreviam teses de graduação sobre fortificações romanas do século iv e o pensamento liberal de Lionel Trilling. Comecei a ficar no estúdio depois do final de meu programa, controlando um medo instintivo de suas jaquetas de couro cheias de adesivos e seus cabelos multicoloridos. Informei-os, tal como o sr. Barnes teria feito, que a música atonal de Arnold Schoenberg havia prefigurado

tudo aquilo. E comecei a ouvir coisas novas. Os dois primeiros discos de rock que comprei foram a compilação de *Terminal tower*, do Pere Ubu, e *Daydream nation*, do Sonic Youth. Rastejei do rock underground para o rock alternativo e, por fim, para o tipo totalmente comercial. Logo estava espantando meus amigos com afirmações do tipo "*Highway 61 revisited* é um disco muito bom", ou "o Álbum Branco é uma obra-prima". Abandonei a noção de superioridade dos clássicos, o que me levou a uma crise de fé: se a música não era grande e séria, e elevada e poderosa, o que era ela?

Durante algum tempo, enquanto morava no norte da Califórnia depois de sair da faculdade, pensei em desistir totalmente da música. Vendi muitos de meus cds, inclusive todos os meus exemplares das sinfonias de Arnold Bax, para comprar mais Pere Ubu e Sonic Youth. Cortei curtos meus cabelos, usei camisetas iradas e comecei a frequentar o clube punk de Berkeley, no número 924 da Gilman Street. Tornei-me fã de uma banda chamada Blatz, que estava tão distante de Bax quanto possível (o grande sucesso deles era "Fuk shit up"). Por sorte, ninguém precisou enfiar o dedo na minha cara e dizer que eu estava no lugar errado. É um sonho peculiarmente americano essa noção de que a música pode nos dar uma personalidade nova, uma classe nova, até mesmo uma raça nova. A experiência extrassensorial é emocionante enquanto dura, mas a maioria das pessoas acaba sendo devolvida ao ponto em que iniciou e pode começar a odiar a música por mentir para elas.

Quando voltei ao gueto clássico, decidi aceitar suas limitações. Percebi que, apesar da decrepitude externa da cultura, ainda havia uma flama brilhante dentro dela. Ocorreu-me que, se eu podia ir de Brahms a Blatz, outros poderiam seguir a mesma rota na direção oposta. Eu sempre quis falar de música clássica como se fosse popular e de música popular como se fosse clássica.

Para muita gente, a música pop é a trilha sonora da adolescência furiosa, enquanto o outro tipo ecoa durante o longo crepúsculo da maturidade. Para mim, é o contrário. A audição da *Eroica* me religa numa espécie de energia infantil, uma ferocidade feliz em relação ao mundo. Uma vez que cheguei

tarde ao pop, investi-o mais de sentimento adulto. Para mim, ele é penetrante, sagaz, cheio de microscópicos matizes de verdade sobre como as coisas de fato são. *Blood on the tracks*, de Bob Dylan, disseca uma relação condenada com uma clareza saturnina que uma obra canônica como *Die schöne Müllerin* não consegue. (Há alguns anos, quando Ian Bostridge cantou o ciclo de Schubert no Lincoln Center, ocorreu-me a ideia de que o protagonista talvez nunca tivesse falado com a moleira por quem se afoga. Que atitude mais clássica!) Se eu estivesse num estado de espírito rabugento, diria que a *Eroica* é a coisa crua, violenta — uma explosão de ego e id — enquanto uma canção como "Everything in its right place", do Radiohead, é pura ironia fria e adulta. A ideia de que a vida está fluindo com suavidade tranquila, que o dó sustenido do mundo é pressentido, mas não confirmado, é uma espécie resignada de sentimento que Beethoven provavelmente nunca sentiu, muito menos comunicou. O que me recuso a aceitar é que um tipo de música acalma a mente, enquanto o outro abranda a alma. Depende da mente de quem, da alma de quem.

A expressão fatal entrou em circulação muito tarde. De Machaut a Beethoven, a música moderna foi essencialmente a única música, apregoada num mercado que se parecia com o da cultura pop. A música do passado era logo esquecida ou estudada sobretudo em espaços acadêmicos. Até mesmo nas igrejas havia uma demanda incessante por novas obras. Em 1687, na cidade alemã de Flensburg, iniciaram-se procedimentos de demissão contra um diretor de música (*Kantor*) que reciclava peças antigas e não tocava nada contemporâneo.[8] Em 1730, quando protestou contra o conselho municipal de Leipzig por não contratarem uma cota adequada de cantores e músicos, Johann Sebastian Bach declarou que "o antigo estilo de música não parece agradar mais aos nossos ouvidos"[9] e que eram necessários executantes peritos para "dominar os novos tipos de música".

Em pleno século xix, os concertos eram uma salada eclética em que árias de óperas colidiam com pedaços de sonatas e concertos. Tocadores de

realejo levavam as melodias clássicas mais conhecidas para as ruas, onde se misturavam com músicas folclóricas. As plateias manifestavam seus sentimentos aplaudindo ou vaiando enquanto a música era executada. Ao relembrar a estreia de sua sinfonia "Paris" em 1778, Mozart descreveu como explorava a multidão: "Bem no meio do primeiro alegro vinha um trecho que eu sabia que ia agradar, e a plateia inteira entrou em êxtase — houve um grande aplauso — e, como eu sabia, quando escrevi o trecho, o bom efeito que ele causaria, acrescentei-o outra vez no final do movimento e, com efeito, lá estavam eles: os gritos de *da capo*".*[10] James Johnson, em seu livro *Listening in Paris*, evoca uma noite da Opéra de Paris no mesmo período:

> Embora a maioria estivesse em seu lugar no final do primeiro ato, o movimento contínuo e o ruído baixo da conversa nunca paravam de fato. Lacaios e jovens solteiros circulavam na plateia lotada e muitas vezes turbulenta, setor do teatro no qual eram admitidos somente homens. Princesas de estirpe e duques se visitavam na primeira fila extremamente visível dos camarotes. Abades mundanos tagarelavam felizes com damas cheias de joias no balcão nobre, ganhando de vez em quando gritos indecentes da plateia, quando a conversa ficava cordial demais. E os amantes procuravam as alturas obscuras do terceiro balcão — o paraíso —, longe dos binóculos femininos.[11]

Nos Estados Unidos, os eventos musicais eram uma mixórdia estilística, um espelho da natureza misturada do país. Walt Whitman usava a ópera como metáfora da democracia; as vozes de seus cantores preferidos eram parte integrante do som que se avolumava de seu "alarido bárbaro".[12]

Na Europa, o passado começou a usurpar o presente logo depois de 1800. A biografia de Bach publicada por Johann Nikolaus Forkel em 1802, um dos primeiros livros importantes dedicados a um compositor morto, talvez seja o documento fundador da mentalidade clássica. Todos os sinais de identificação estão lá: a saudade de mundos perdidos, a adulação de uma única entidade glorificada, o horror do presente. Bach era "o primeiro clássico que já existiu, ou, quem sabe, que existirá", declarava Forkel.[13] Ele dizia também: "Se a arte quiser permanecer arte e não cair no mero divertimento ocioso, deve-se fazer mais uso das obras clássicas do que tem

sido feito há algum tempo".[14] Ao falar em "divertimento ocioso", Forkel ao que parece se referia aos balbucios da ópera italiana; sua biografia se dirige aos "admiradores patrióticos da verdadeira arte musical",[15] a saber, os alemães. A noção de que a música da época de Forkel estava cambaleando na direção da extinção é, evidentemente, divertida em retrospecto; no verão de 1802, Beethoven começava a trabalhar na *Eroica*.

Os concertos clássicos começaram a assumir aspecto de culto. A partitura escrita se tornou um objeto sagrado; a improvisação foi gradualmente abandonada. As salas de concerto ficaram calmas e reservadas, com hábitos e trajes formais. Os patrocinadores do festival Wagner em Bayreuth, inaugurado em 1876, eram particularmente combativos em sua supressão do aplauso. Na estreia de *Parsifal*, em 1882, Wagner solicitou que não houvesse chamada ao palco dos intérpretes, para preservar a atmosfera enlevada de sua "peça para festival sagrado". A plateia interpretou essa instrução como uma condenação geral do aplauso. Cosima Wagner, esposa do compositor, descreveu em seu diário o que aconteceu na segunda apresentação: "Após o primeiro ato, há um silêncio reverente, que tem um efeito agradável. Mas quando, após o segundo, quem aplaude é de novo vaiado, torna-se constrangedor".[16] Duas semanas depois, os ouvintes repreenderam um homem que gritou "Bravo!" depois da cena das donzelas das flores. Eles não se deram conta de que estavam vaiando o compositor. Os wagnerianos estavam levando Wagner mais a sério do que ele mesmo — um acontecimento alarmante.

A sacralização da música, para usar um termo do estudioso Lawrence Levine, tinha suas vantagens. Muitos compositores gostavam do fato de o público se acalmar; o choque sutil de um dó sustenido não seria registrado se ruídos e conversas enchessem a sala. Eles começaram a escrever tendo em mente uma plateia silenciosa e bem escolada. Ainda assim, o surgimento de uma autodenominada elite exercia uma atração limitada para gente como Beethoven e Verdi. A maioria dos mestres do século xix era egomaníaca, mas não esnobe. Wagner, cercado por luxo, realeza e pretensão, vituperava contra a ideia de um repertório "clássico", pelo qual culpava os judeus. Seu

antissemitismo nauseabundo ia de mãos dadas com um populismo às vezes encantador. Em carta a Franz Liszt, ele fazia um violento protesto contra o "caráter monumental" da música de seu tempo, o "aferrar-se firmemente ao passado".[17] Em outra carta, exigia: "*Kinder! Macht Neues! Neues! Und abermals Neues!*" [Crianças! Façam algo de novo! Novo! E novamente novo!]. [18] Ou como Ezra Pound diria mais tarde: "Faça-o novo".

Infelizmente, a burguesia europeia, tendo feito de Beethoven um semideus, começou a perder interesse até pelos compositores vivos mais fundamentais. Em 1859, um crítico escreveu: "Obras novas não fazem sucesso em Leipzig. De novo, no 14º concerto da Gewandhaus, uma composição nasceu para descer ao túmulo".[19] A música em questão era o Primeiro Concerto para Piano de Brahms (o compositor soube que as coisas iam mal quando não ouviu nenhum aplauso depois do primeiro movimento). Mais ou menos na mesma época, os organizadores de uma série de concertos em Paris observaram que seus assinantes "ficam contrariados quando veem o nome de um compositor contemporâneo nos programas".[20] O estudioso William Weber mostrou como o repertório histórico passou a dominar os concertos em toda a Europa. Em 1782, em Leipzig, a proporção de música de compositores vivos chegava a 89%. Em 1845, já caíra para cerca de 50% e, perto do final do século xix, rondava os 25%.

A fetichização do passado teve um efeito degradante sobre o moral dos compositores. Eles começaram a duvidar de sua capacidade de agradar a essa plateia implacável, que parecia disposta a rejeitar suas obras, a despeito do estilo em que eram escritas. Se ninguém se importa, raciocinavam os compositores, então melhor escrever uns para os outros. Essa foi a atitude que levou à mentalidade intransigente e, às vezes, antissocial da vanguarda do século xx. Um crítico que compareceu à estreia da *Eroica* viu o impasse chegando: "A música poderia chegar muito rápido a um ponto em que todos que não estão devidamente familiarizados com as regras e dificuldades da arte não achariam o menor prazer em ouvi-la".[21]

Nos Estados Unidos, a classe média levou o culto dos clássicos a um extremo necrofílico. Lawrence Levine, em seu livro *Highbrow/Lowbrow*, faz um retrato devastador da cultura musical do país no final do século xix. Era um mundo que abominava o virtuosismo, a extravagância, qualquer coisa que cheirasse a divertimento. As orquestras se dedicavam às "grandes obras dos grandes compositores executadas com maestria, a melhor e mais profunda arte, isso e nada mais que isso",[22] nas palavras redundantes do regente Theodore Thomas, tido como o fundador da orquestra americana moderna.

Sob certos aspectos, a crítica ácida que Levine faz à cultura da Era Dourada vai longe demais; embora boa parte da plateia fizesse inquestionavelmente da música europeia um símbolo de status, muitos líderes do mundo orquestral — entre eles Henry Lee Higginson, o fundador da Sinfônica de Boston — viam sua missão em termos altruístas, acolhendo ouvintes de todas as classes, nacionalidades e raças. Os lugares mais baratos nas grandes salas de concerto urbanas custavam a partir de 25 centavos, não muito mais que entradas para o vaudeville.[23] Não obstante, o paternalismo perseguia a cena musical; a música clássica passou a se definir como um modo de elevação espiritual, de autoaperfeiçoamento coletivo, em vez de uma esfera de expressão artística desinibida.

Em uma ou duas décadas, a orquestra sinfônica americana parecia tão ossificada que os espíritos progressistas já pediam uma mudança. "Os Estados Unidos estão sobrecarregados, oprimidos pela cultura", escreveu o crítico-compositor Arthur Farwell em 1912.[24] "Há um convencionalismo, um ceticismo, uma inibição em concertos sinfônicos, recitais e óperas." Daniel Gregory Mason, um professor inconformista de Columbia, também atacou os plutocratas "hipnotizados pelo prestígio"[25] que dirigiam a Filarmônica de Nova York; ele se entusiasmava mais com os concertos ao ar livre no estádio Lewisohn, no Harlem, onde a plateia se expressava com liberdade. Encantado, Mason citava um bilhete que pedia: "Gostaríamos de solicitar respeitosamente que a plateia evite jogar almofadas".[26]

Nas salas de concerto, uma etiqueta rigorosa passou a dominar. Os aplausos foram racionados de novo; os ouvintes eram advertidos para que se controlassem não só durante a música, mas entre os movimentos de uma composição de grande escala — até mesmo depois daquelas codas ruidosas de primeiro movimento que praticamente imploram por uma rodada de palmas e gritos. Os músicos e críticos alemães inventaram essa regra nos primeiros anos do século xx. Leopold Stokowski, quando dirigiu a Orquestra de Filadélfia, foi fundamental para trazer essa prática aos Estados Unidos. Mason escreveu em seu livro: "Alguém sugeriu que, depois da Marcha Fúnebre da *Eroica*, o sr. Stokowski poderia ao menos ter apertado um botão para informar a plateia por um sinal luminoso (silencioso): 'Vocês podem cruzar a outra perna agora'".[27]

Na década de 1930, uma nova geração de compositores, regentes e radialistas abraçou a ideia de Farwell de "música para todos". Iniciava-se a lendária era "*middlebrow*". David Sarnoff, presidente da nbc, imaginava Toscanini regendo para um público de massa, e esse público de fato se materializou, na casa dos milhões. Os estúdios de Hollywood contrataram compositores como Erich Wolfgang Korngold, Aaron Copland e Bernard Herrmann, e foram atrás até dos gigantes modernistas Schoenberg e Stravínski (ambos pediram dinheiro demais). O governo Roosevelt financiou o Projeto Federal de Música, que em dois anos e meio teve um público de 95 milhões de pessoas; havia concertos em lares para meninos delinquentes e cidadezinhas rurais de Oklahoma. Nunca antes a música clássica havia atingido plateias tão vastas e diversas. Aqueles que consideram a forma artística inerentemente elitista poderiam meditar sobre esta ironia: num tempo de crise econômica duradoura, em que os Estados Unidos foram mais para a esquerda do que em qualquer outro momento de sua história, quando as ideias socialistas ameaçaram a religião nacional da livre empresa, a música clássica alcançou o máximo de sua popularidade. As interpretações de Beethoven por Toscanini simbolizavam um espírito de desprendimento e fraternidade, tanto durante a Grande Depressão como nos anos de guerra que vieram a seguir.

No entanto, muitos jovens sofisticados dos anos 1920 e 30 não viam as coisas dessa maneira. Eles consideravam a ópera e a sinfonia fortalezas da alta sociedade cobertas de teias de aranha e agarraram-se à cultura popular como uma forma de fuga. Em 1925, uma jovem socialite chamada Ellin Mackay, filha do presidente do conselho diretor da Filarmônica de Nova York, causou alvoroço ao trocar a ronda usual de bailes de debutantes pelo circuito de cabarés e boates.[28] Ela justificou suas inclinações num artigo espirituoso intitulado "Por que vamos a cabarés: uma pós-debutante explica", que foi publicado numa revista novata chamada *The New Yorker*; a publicidade decorrente disso permitiu que a publicação subsistisse. A noite de estreia na Metropolitan Opera era um dos terríveis rituais dos quais a debutante da Era do Jazz se sentia libertada. Mackay causou um escândalo ainda maior quando ficou noiva de Irving Berlin, o compositor de "Alexander's Ragtime Band". Seu pai anunciou publicamente que deserdaria a filha se ela prosseguisse com seus planos. Ellin e Irving se casaram e Clarence Mackay se tornou uma figura de bufonaria na imprensa popular, a própria imagem do esnobe da alta cultura.

Os desertores formavam uma legião. Carl Van Vechten, o famigerado autor de *Nigger heaven*, começou como crítico de música clássica no *New York Times*; ele testemunhou a *Sagração da primavera*, de Stravínski, e saudou o compositor como salvador. Depois, sua atenção começou a divagar e ele achou mais vida e verdade no *ragtime*, Tin Pan Alley,** blues e jazz. Gilbert Seldes, em seu livro de 1924 *The seven lively arts* [As sete artes vivas], declarava que "'Alexander's Ragtime Band' e 'I love a piano' são obras musical e emocionalmente mais saudáveis do que *Indian love lyrics* e 'The rosary'" — canções de salão da Era Dourada — e que "o circo pode ser, e com frequência é, mais artístico do que a Metropolitan Opera House de Nova York".[29] Para os jovens adeptos da música afro-americana, o desencanto era mais amargo e mais pessoal. Em 1893, Antonín Dvor ˇ ák, diretor do Conservatório Nacional em Nova York, havia profetizado uma grande era de música negra e suas palavras provocaram esperanças de que a música clássica ajudaria no progresso da raça. Gente como James Weldon

Johnson esperava o Beethoven negro que escreveria a música dos trombones de Deus. Não demorou para que jovens cantores, violinistas, pianistas e compositores fossem de encontro a um muro de racismo. Só na música popular eles poderiam ganhar uma vida decente.

Acontecera uma mudança importante na função social da música. Na Era Dourada, a música clássica dera à classe média branca ares aristocráticos; na Era do Jazz, a música popular ajudou a mesma classe a se sentir abatida e suja. Um filme bobo de 1934 intitulado *Segue o espetáculo* resume a guerra de gêneros da época. A trama se passa nos bastidores de um show de variedades no estilo Ziegfeld Follies; um dos números apresenta um pianista vestido vagamente como Liszt que toca a Segunda Rapsódia Húngara. Duke Ellington e sua banda interrompem várias vezes ao fundo, tocando refrões insolentes. Por fim, eles expulsam os afetados músicos clássicos e tocam uma paródia chamada *Rapsódia de ébano*: "*It's got those licks, it's got those tricks/ that Mr. Liszt would never recognize* [Ela tem aquelas frases curtas, ela tem aqueles truques/ que o sr. Liszt jamais reconheceria]. Liszt volta com uma metralhadora portátil e fuzila a banda. A metáfora não estava tão fora de propósito. Embora muita gente do mundo da música clássica elogiasse o jazz — Ernest Ansermet aplicou a palavra "gênio" a Sidney Bechet —, havia alguns que disparavam metralhadoras verbais, numa tentativa de massacrar os recém-chegados. Daniel Gregory Mason, o homem que queria que jogassem mais almofadas, era um dos mais violentos e chamava o jazz de "um momento doentio na evolução do espírito humano".[30]

O desprezo tinha mão dupla. A cultura do jazz, ao menos em seus recintos brancos, era muito afetada pelo esnobismo invertido que se congratulava sem parar por escapar da elite (em *Segue o espetáculo*, o cantor se vangloria de achar um ritmo que Liszt — logo ele — jamais poderia compreender: que esnobe!). A música clássica se tornou um fundo contra o qual os músicos populares podiam afirmar seu frescor. Por sua vez, os compositores estavam irritados com a dedução de que constituíam uma espécie de Golias endinheirado. Havia os que se sentiam arrasados pelo poder da grana. Era essa a queixa feita por Lawrence Gilman, do *New York*

Tribune, depois que Paul Whiteman e sua Orquestra Palais Royal tocaram a *Rhapsody in blue* de Gershwin no Aeolian Hall. Gilman não gostou da *Rapsódia*, mas o que o irritou de fato foi a sugestão de Whiteman de que o jazz era um pobre-diabo lutando contra os mandachuvas da sinfonia. "São os integrantes da Palais Royal que representam os elementos respeitáveis, conservadores, reacionários na música de hoje", escreveu Gilman.[31] "Eles são os aristocratas, os mandachuvas da música contemporânea. Eles são os Notáveis, os que recebem salários enormes, os amigos da Realeza." Os fatos dão razão a Gilman. No final da década de 1920, Gershwin ganhava pelo menos 100 mil dólares por ano. Em 1938, Copland, um dos compositores mais aclamados da música de concerto americana, tinha 6,93 dólares em sua conta no banco.[32]

Apesar da crescente onda do jazz e do pop, a música clássica manteve sua visibilidade nos Estados Unidos quando a época da Depressão deu lugar à Guerra Fria e ao surto de crescimento econômico que a acompanhou. Investiu-se muito dinheiro nas artes cênicas, como parte de um esforço para superar os russos na área da cultura. Dotações da Fundação Ford levaram à proliferação de conjuntos musicais e orquestras, em particular; onde antes havia dezenas de orquestras profissionais, agora eram centenas. Centros de artes multiuso surgiram em Nova York, Los Angeles e Washington D.C., com fachadas que pareciam catedrais seculares polidas. Nos primeiros anos da era do lp, a música clássica rendeu um bom dinheiro para as principais gravadoras; a Decca acabou vendendo 18 milhões de discos da primeira gravação em estúdio do *Anel do Nibelungo*, de Wagner.[33]

O verdadeiro ajuste de contas chegou na década de 1960, quando a música clássica fez uma decisiva e, ao que parece, permanente mudança para a margem cultural. O advento de Dylan e dos Beatles pôs em risco novamente a pretensão de "arte elevada" da música clássica, e dessa vez toda uma geração parece ter chegado à idade adulta sem se identificar fortemente com o repertório clássico. A plateia ficou grisalha, a frequência declinou. De acordo com um relatório, a fatia da música clássica na venda total de discos caiu de 20% para 5% no decorrer da década.[34] Ela agora ocupa algo em

torno de 2% do mercado. Num capricho irônico do destino, o jazz tem hoje mais ou menos a mesma fatia do público de massa, o que põe Duke Ellington no mesmo barco do sr. Liszt.

No fim das contas, toda música se torna clássica. Ao ler a história de outros gêneros, fico muitas vezes com uma sensação engraçada de *déjà vu*. A história do jazz, por exemplo, parece recapitular a história da música clássica em alta velocidade. Primeiro, o período de rebelião juvenil: Satchmo, o Duke, Bix e Jelly Roll ensinam uma geração a se perder na música. Depois, a era da pompa burguesa: as bandas de suingue de classe alta se equiparam à orquestra romântica. Terceiro estágio: os artistas se rebelam contra a imagem burguesa, fazendo eco à revolução modernista, às vezes com citação direta (Charlie Parker transforma as notas de abertura da *Sagração da primavera* em "Salt peanuts"). Quarto estágio: o *free jazz* marca o ponto em que a vanguarda perde contato com as massas e se torna uma vanguarda contida em si mesma. Quinto estágio: um período de limitação. A tentativa de Wynton Marsalis de lançar um renascimento tradicionalista do jazz se equipara à música neorromântica de muitos compositores do final do século XX. Mas esse esforço chega tarde demais para devolver a arte à corrente dominante popular.

A mesma progressão se insinua no rock and roll. O que eram meus amigos punks supercultos senão modernistas do terceiro estágio, rebelando-se contra o romantismo inflado dos shows de rock em estádios do segundo estágio? Nos primeiros anos do novo século, havia muito neoclassicismo de quinto estágio acontecendo no que restava do rock. Os Strokes, Hives, Vines, Stills, Thrills, White Stripes e várias outras bandas remontavam a algum momento de pureza perdida dos anos 1960 e 70. Muitas usavam instrumentos velhos, amplificadores velhos, mesas de som antigas. Um roqueiro teria dito: "Eu intencionalmente não vou usar uma coisa que não ouvi antes".[35] Um disco do White Stripes trazia esta nota luddista: "Nenhum computador foi usado durante a gravação, mixagem ou masterização deste disco".[36]

A música clássica original foi jogada num limbo interessante. Ela tem uma chance de se libertar dos clichês sociais que a constrangem atualmente. Não é mais a única forma a carregar o fardo do passado. Além disso, tem a vantagem de ser capaz de suportar uma reinterpretação constante, de se renovar a cada repetição. O melhor tipo de interpretação clássica não é um recuo para o passado, mas uma intensificação do presente. O erro que os apóstolos do clássico sempre cometeram foi juntar seu amor pelo passado com uma aversão pelo presente. A música tem outras ideias: ela odeia o passado e quer escapar.

Em 2003, comprei um iPod e comecei a enchê-lo de músicas de minha coleção de cds. O aparelho, bastante novo na época, tinha um comando chamado shuffle, que saltava aleatoriamente de uma faixa para outra. Havia algo de sedutor em entregar o controle e deixar o iPod decidir o que tocaria em seguida. A pequena máquina derrubava barreiras de estilos de uma forma que mudou o modo como eu ouvia música. Um dia, ela saltava do crescendo furioso da "Dança da terra", final da primeira parte da *Sagração da primavera*, para a *jam* quente de "West End blues", de Louis Armstrong. A primeira se transformou numa gigantesca ársis para a segunda. No iPod, a música está livre de todas as autodefinições presunçosas e ilusões de significação. Não há capas de disco com cenas alpinas bombásticas ou regentes célebres com uma semelhança física familiar com Rudolf Hess. Ao contrário, como Berg disse certa vez a Gershwin, música é música.[37]

Muitos ouvintes jovens parecem pensar do modo como o iPod pensa. Eles não estão mais tão mergulhados em um único gênero, aquele que promete moldar seu ser ou salvar o mundo. Isso dá ao estilo de vida desastroso chamado "música clássica" uma oportunidade nova e interessante. As *playlists* de fãs de rock espertos incluem muitas vezes algumas peças clássicas do século xx. Os adeptos da *dance music* eletrônica mencionam entre seus heróis Karlheinz Stockhausen, Terry Riley e Steve Reich. Do mesmo modo, compositores jovens estão escrevendo música

fortemente influenciada pelo minimalismo e sua prole eletrônica, mesmo quando se aferram à tradição europeia. E novas gerações de músicos estão deixando cair a máscara de distanciamento olímpico (músico de rosto impassível entra em silêncio no palco e começa a tocar). Eles guardam o smoking no armário e explicam a música, usando iluminação e pano de fundo para produzir um efeito levemente teatral. Eles encontram aliados no mundo "popular", alguns dos quais se preocupam menos com vendas e cachês do que a média das estrelas do violino. As fronteiras entre "clássico" e "popular" começam a ser criativamente esbatidas, e só os Johann Forkels de cada lado veem nisso um problema.

A coisa estranha em relação à música clássica nos Estados Unidos de hoje é que um grande número de pessoas parece estar informado sobre ela, ter curiosidade por ela e até ser versado nela, mas não vai a concertos. Os que tentam comercializar orquestras têm um nome para esses fantasmas incômodos: "não frequentadores culturalmente conscientes",[38] para citar um artigo da revista *Symphony*. Conheço o tipo: a maioria de meus amigos se enquadra nisso. Eles conhecem os principais nomes e períodos da história da música; leram o que Nietzsche escreveu sobre Wagner, são capazes de distinguir Stravínski numa fileira de gente, possuem as *Variações Goldberg* interpretadas por Gould, um pouco de Mahler e talvez um cd de Arvo Pärt. Acompanham todas as outras artes — vão a exposições em galerias, leem romances novos, assistem a filmes de arte. No entanto, jamais gastaram dinheiro para ir a um concerto. Quase se vangloriam de sua ignorância. "Não sei nada sobre Beethoven", afirmam, coisa que não diriam se o assunto fosse Henry James ou Stanley Kubrick. Essa é uma área em que até os sofisticados se enrolam na bandeira anti-intelectual tipicamente americana. A culpa não é toda deles: séculos de intolerância clássica contribuíram para a criação do não frequentador culturalmente consciente. Quando conto para as pessoas o que faço para ganhar a vida, vejo sempre a mesma expressão: um olhar de esguelha vacilante, como se estivessem prestes a ser censurados por não saber nada a respeito de dós sustenidos. Depois disso, vem a

declaração serena de ignorância. A velha guerra da cultura é travada e perdida antes que eu diga uma palavra.

Imagino-me do outro lado, como um fã de quarenta e tantos anos que quer experimentar algo diferente. De farra, compro um disco de Otto Klemperer regendo a *Eroica* — escolha feita porque Klemperer é o pai do coronel Klink no seriado *Guerra, sombra e água fresca*. Ouço dois acordes impressionantes, depois o que o texto da capa afirma ser um tema "verdadeiramente heroico". Parece uma espécie de valsa débil, torta. Minha cabeça viaja. Alguns dias depois, tento de novo. Dessa vez, ouço uma certa grandiosidade adolescente interessante, um alarido bárbaro aqui e ali. O resto é mecânico, distante. Mas, cada vez que volto a ela, mapeio um pouco mais do mundo imaginário. Invento histórias para cada coisa que acontece. Grandes acordes, herói no fundo do palco, um pensamento perturbador, herói orando pelos alto-falantes, algumas ideias para canções que não pegam, um homem ou uma mulher implorando, o herói responde aos gritos, tensão, raiva, conspirações — tentativa de assassinato? O esplendor nervoso da sinfonia me fascina. Vou a uma livraria e olho a estante de música clássica, que parece ter mais livros para Idiotas e Palermas do que qualquer outra seção. Leio o ensaio de Bernstein em *The infinite variety of music*, coordeno alguns exemplos com a música, me deleito com as histórias do compositor gritando sobre Napoleão, e volto para ouvi-la de novo. Em algum momento depois da décima audição, me aproprio da música; sei o que há depois de quase todas as esquinas e exulto em saber. É como se eu pudesse prever as notícias.

Agora, sou tão fã que compro uma entrada de 25 dólares para ouvir uma orquestra famosa tocar a *Eroica* ao vivo. Não é uma experiência muito heroica. Sinto-me desanimado logo que entro no teatro. Meus jeans pretos provocam olhares de censura de homens que parecem ter por modelo a coleção Johnny Carson. Olho em volta com cautela para os vinte tons de bege da decoração do teatro. A música começa, com os acordes imperiosos que dizem: "Escuta só". No entanto, acho difícil pensar na aversão de Beethoven a todas as tiranias sobre o espírito humano quando o homem ao

meu lado é um sósia perfeito de meu dentista. A sequência do assassinato do primeiro movimento é menos excitante quando os músicos não mostram emoção no rosto. Tusso; um sujeito magro, que acompanha o concerto por uma partitura cheia de orelhas, me fulmina com o olhar. Quando falta cerca de um minuto para acabar o movimento, uma velhinha se levanta e arrasta-se lentamente para o corredor, com uma expressão de enorme insatisfação no rosto, seguida a alguns passos atrás por um marido de rosto inexpressivo. Por fim, três acordes esmagadores para terminar, com a óbvia intenção de deflagrar um estrépito de aplausos. Começo a bater palmas, mas o homem da partitura me fuzila de novo. Não se aplaude no meio de uma música grandiosa, mesmo que o compositor queira! Tossir, contorcer-se, sussurrar, a multidão reprime sua vontade de expressar prazer. É como a retenção anal. O andar lento da marcha fúnebre, ou *Marcia funebre*, como todos insistem em chamá-la, se inicia. Começo a sentir que meu recente respeito pela música se arrasta atrás do carro funerário.

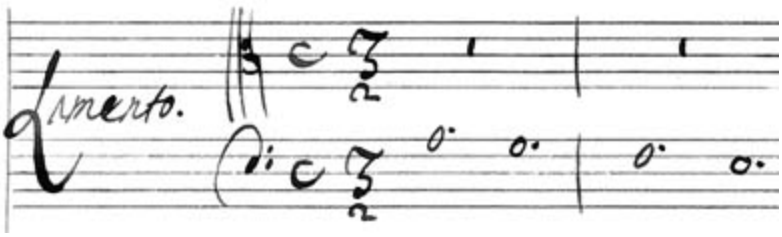
Mas fico firme. Enquanto dura a marcha, tento desconsiderar a plateia e me concentrar na música. Ocorre-me que aquilo que estou ouvindo é um fenômeno totalmente natural, a soma das vibrações de vários instrumentos antigos que reverberam num salão como se fosse uma caixa. Cada movimento de um arco se traduz numa cadeia de som: o que eu vejo é o que ouço. Assim, quando os violoncelos e contrabaixos fazem o chão tremer com sua grande nota grave no meio da marcha (o que Bernstein chama de o "wham!"), o impacto do momento é puramente físico. Amplificadores são para maricas, começo a pensar. A orquestra não está tocando com a mesma força intimidada dos heróis de Klemperer, mas o tom é mais cálido, profundo e fluente que no cd. Faço as pazes com a rigidez da cena pensando nela como uma moldura fria para um evento quente. Talvez tenha de ser assim: Beethoven precisa de uma plateia passiva como complemento. À minha esquerda, um dentista que dorme; à minha direita, um esteta que se sente explorado; e, diante de mim, a marcha fúnebre que avança até uma fúria de fuga e se quebra em memórias de temas suavemente soluçantes e

depois dá lugar a um ânimo totalmente novo — enérgico, risonho, cambaleante, um pouco bêbado.

Há dois séculos, Beethoven inclinou-se sobre o manuscrito da *Eroica* e riscou o nome de Napoleão. Costuma-se dizer que o compositor fez dele mesmo o protagonista da obra. Com efeito, ele criou um arquétipo — o herói artista rebelde — que os artistas modernos ainda estão reciclando. Pergunto-me, no entanto, se o gesto de Beethoven significou o que as pessoas pensam. Talvez ele estivesse libertando sua música de uma interpretação específica demais, de suas próprias preocupações. Ele estava lançando sua sinfonia ao sabor da corrente, como uma mensagem dentro de uma garrafa. Mal poderia imaginá-la viajando duzentos anos, através do coração negro do século xx, até a era eletrônica pulverizante. Mas sabia que ela iria longe e não a sobrecarregou. Havia agora um espaço rasgado e em branco na página de rosto. A sinfonia se transformou numa coisa fragmentária, inacabada, e inacabada permanece. Só se torna inteira na mente e na alma de alguém que a ouve pela primeira vez, e volta a ouvi-la. O herói é você.

* Literalmente "do começo". Indica, na partitura, que a peça deve ser retomada do início. (N. R. T.)
** *Tin Pan Alley*: beco de Nova York e região em torno dele onde se concentravam editores e compositores que dominaram a música popular americana entre o final do século xix e a década de 1930. (N. T.)

2. Chacona, lamento, *walking blues*: Linhas de baixo da história da música



No início do século xvii, quando o império espanhol atingiu seu auge, houve a moda da chacona, uma dança rodopiante sensual que hipnotizava todos que a ouviam. Ninguém sabe ao certo de onde ela veio, mas alguns indícios sugerem que tinha suas origens em algum lugar das colônias espanholas do Novo Mundo. Em 1598, Mateo Rosas de Oquendo, soldado e funcionário da corte que havia passado uma década no Peru, incluiu a chacona numa lista de danças e árias populares da região cujos nomes haviam sido "dados pelo diabo".[1] Uma vez que nenhuma pessoa de carne e osso podia resistir a tais sons, escreveu Oquendo, a lei deveria ignorar qualquer mal que pudessem causar.

O diabo fez um excelente trabalho: a chacona é perfeitamente elaborada para enfeitiçar os sentidos. Ela é em compasso ternário, com um acento no segundo tempo que estimula um balanço dos quadris. Os intérpretes de um grupo de chacona estabelecem um *ostinato* — um motivo, uma linha de baixo, ou progressão de acordes que se repete de forma insistente ("obstinada"). Outros instrumentos acrescentam variações: quanto mais extravagantes melhores. E cantores dão um passo à frente para contar histórias picantes da *vita buona*. O resultado é um pequeno tornado sonoro

que gira em círculos enquanto se precipita para a frente. Quando um grupo de música antiga reconstrói a forma — o catalão Jordi Savall, ao tocar viola antiga, improvisa muitas vezes sobre a chacona com seu *ensemble* Hespèrion xxi —, os séculos desaparecem e pés modernos marcam o ritmo ao som de uma canção antiga.

O Renascimento tardio produziu muitas danças obstinadas desse tipo — a *passamezzo*, a bergamasca, a sarabanda, a folia —, mas a chacona assumiu certa notoriedade. Escritores do século de ouro espanhol saboreavam sua reputação dúbia e exótica. Lope de Vega representava a dança como uma velha senhora "chegando a Sevilha das Índias".[2] A novela de Cervantes *A ilustre criada*, publicada em 1613, tem uma cena em que um jovem nobre se finge de carregador de água e toca uma chacona numa taberna comum, para o deleite estrepitoso das criadas e almocreves. Ele canta:

> *Entren, pues, todas las ninfas*
> *y los ninfos que han de entrar,*
> *que el baile de la chacona*
> *es más ancho que la mar.*[3]

As letras das chaconas costumam enfatizar a capacidade da dança de pôr o mundo de pernas para o ar — seu jeito para interromper ocasiões solenes e derrubar inibições. Ladrões a utilizam para enganar suas vítimas. Reis se misturam com seus súditos. Num enterro, quando o sacristão diz acidentalmente "Vita buona",[4] em vez de "Réquiem", todos começam a saltar ao som do ritmo familiar, inclusive — é o que dizem — o cadáver. "Un sarao de la chacona", canção publicada pelo músico espanhol Juan Arañés, apresenta este quadro animado:

> *Porque se casó Almadán,*
> *se hizo un bravo sarao,*
> *dançaron hijas de Anao*
> *con los nietos de Milán.*
> *un suegro de Don Beltrán*

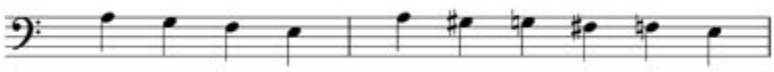
y una cuñada de Orfeo,
começaron un guineo
y acabólo una macona.
Y la fama lo pregona:
A la vida, vidita bona,
vida, vámonos a chacona.[5]

Segue-se um desfile surrealista de convidados: um cego cutuca moças com uma bengala, um negro pagão canta com um cigano, um médico que usa panelas ao redor do pescoço. Bêbados, ladrões, cornos, brigões e homens e mulheres de má reputação completam a cena.

O rei Filipe ii, senhor austero do império espanhol, morreu em 1598, por volta da época em que a chacona apareceu no Peru. Nos últimos meses de seu reinado, Filipe deu atenção a certas danças imorais que circulavam em Madri: autoridades religiosas o haviam advertido de que a frivolidade crescente na cidade se parecia com a decadência do Império Romano.[6] O debate continuou após a morte de Filipe. Em 1615, o Conselho Real baniu dos teatros públicos a chacona, a sarabanda e outras danças consideradas "lascivas, desonestas, ou ofensivas aos ouvidos piedosos".[7] Na verdade, o mundo oficial tinha pouco a temer desses pequenos números musicais maliciosos. Eles emitiam um *frisson* de rebelião, mas a ordem estabelecida permanecia intacta. Os nobres errantes da história de Cervantes retomam seus devidos papéis no dia seguinte. É revelador o fato de Arañés ter dedicado sua coleção de canções ao seu patrão, o embaixador espanhol na Santa Sé. A vida da corte não teve problemas em assimilar a chacona, que logo se transformou numa forma respeitável do que agora chamamos música clássica.

A história posterior da chacona representa um corte transversal através de quatro séculos da cultura ocidental. À medida que a moda original amainava, os compositores exploravam avidamente as possibilidades ocultas da dança, criando variações complexas sobre uma ideia simples. Ela passou para mãos italianas, francesas, alemãs e inglesas, assumindo máscaras de virtuosidade enigmática, elegância aristocrática, meditação em tom menor e

anseios pretensiosos. Luís xiv, cujo império sobrepujou o de Filipe, dançava *la chaconne* na corte de Versalhes; na era moderna, o termo francês para a dança prevaleceu em geral. Johann Sebastian Bach, no movimento final da Segunda Partita para violino solo, escreveu uma chacona de gravidade quase chocante, tornando a forma quase irreconhecível. Na época romântica, a chacona saiu de moda, mas em meio aos terrores dos compositores do século xx, ela retornou, mais associada à seriedade elevada de Bach do que à vivacidade do original. A chacona continuou a evoluir na música de décadas recentes. Em 1978, György Ligeti, vanguardista com longa memória musical, escreveu uma peça para cravo intitulada *Rock húngaro* (*chacona*), que revivia o balanço espanhol e o impregnava de *boogie-woogie*.

A carreira tortuosa da chacona cruza muitas vezes com a de outra figura *ostinata*, o *basso lamento*. Trata-se de uma linha de baixo repetitiva que desce o intervalo de quarta, às vezes seguindo os intervalos do modo menor (pense no *riff* do piano de Ray Charles em "Hit the road Jack") e outras vezes descendo lentamente a escala cromática (pense no "Crucifixus" da Missa em Sol Menor de Bach, ou, se preferir, em "Simple twist of fate", de Bob Dylan):

Se a chacona é uma coisa volúvel, que muda radicalmente de significado à medida que avança no espaço e no tempo, esses motivos de choro e saudade revelam continuidades profundas na história da música. É quase como se tivessem um significado intrínseco, como se fossem fragmentos de uma cadeia de dna musical.

Os teóricos nos advertem que a música não é uma arte referencial, que suas propriedades afetivas dependem de associações extramusicais. De fato, com uma mudança de variáveis, uma chacona barulhenta pode se transformar num lamento fúnebre. Nada é fixo no veículo. "Considero a música, por sua própria natureza, impotente para *expressar* qualquer coisa",

disse Stravínski certa vez, precavendo-se contra interpretações sentimentais.[8] Mas, quando compôs o lamento de abertura de seu balé *Orfeu*, ele buscou a mesma figura descendente de quatro notas que representou a dor durante pelo menos mil anos.

lamento folclórico

Ao longo dos milênios, os estudiosos tentaram elaborar uma gramática do sentido musical. Os gregos antigos acreditavam que seu sistema de escalas podia ser vinculado a gradações de emoção. As ragas indianas incluem categorias de *hasya* (alegria), *karuna* (tristeza), *raudra* (ódio) e *shanta* (paz). Na música europeia ocidental, acredita-se que canções em tom maior são alegres e em tom menor, tristes. Embora essas distinções, se examinadas de perto, fiquem nebulosas — a Quinta Sinfonia de Beethoven, em vigoroso dó menor, desafia a classificação —, somos, em geral, surpreendentemente versados em captar a mensagem pretendida de uma peça musical desconhecida. Alguns psicólogos descobriram que os ouvintes ocidentais conseguem separar com propriedade as ragas indianas por tipo, mesmo que não saibam nada sobre música indiana.[9] Do mesmo modo, o povo mafa de Camarões, que vive em regiões remotas das montanhas Mandara, realizou com facilidade um exercício similar com amostras ocidentais.[10]

A música de abatimento e tristeza, em especial, é difícil de não ser identificada. Quando alguém chora, em geral faz um ruído que desliza para baixo, depois salta para um tom ainda mais alto, para em seguida descer novamente. Não surpreende que algo semelhante aconteça nos lamentos musicais de todo o mundo. Aquelas figuras em queda gradual sugerem não somente os sons que emitimos quando sofremos, mas também o descaimento compassivo de nosso rosto e ombros. Num sentido mais amplo, elas implicam uma descida espiritual, até mesmo uma viagem ao mundo subterrâneo. Num ensaio pioneiro sobre o lamento cromático, o compositor Robert Müller-Hartmann escreveu: “Uma visão do túmulo ou do Hades é

evocada por sua tendência decisiva para baixo".[11] Ao mesmo tempo, os lamentos ajudam a nos guiar para fora do labirinto do desespero. Tal como a tragédia aristotélica, eles possibilitam a purgação da piedade e do medo: por meio do ritual repetitivo do pranto, controlamos as bordas da emoção, damos forma ao caos interior.

Em 1917, o compositor húngaro Béla Bartók, apaixonado coletor de música folclórica, levou seu cilindro Edison à aldeia de Mânera˘au, na Transilvânia, e gravou o *bocet*, ou lamento, de uma mulher que chorava a ausência do marido: "Me transforme num arco-íris, Senhor,/ Para ver onde está meu marido".[12] A melodia desce quatro graus soluçantes:

Esse padrão aparece em toda música folclórica da Europa Oriental. Numa aldeia da região de Somogy, na Hungria, gravou-se o canto incrivelmente parecido de uma mulher que exclama: "Infeliz de mim, o que fiz contra o grande Senhor para que ele levasse meu amado esposo embora?".[13] Em casamentos russos nos quais um "assassinato da noiva"[14] simbólico faz parte do rito nupcial, a lamúria da noiva com frequência desce uma quarta. Lamentos comparáveis foram documentados na região de Mangystau, no Cazaquistão e nos territórios finlandeses e russos da Carélia; paralelos mais distantes aparecem entre o povo *shipibo-conibo*, no alto Amazonas, e nos *kaluli* da Papua-Nova Guiné.[15]

Se tocarmos com vigor essas quatro notas descendentes numa guitarra, temos os elementos essenciais do flamenco. O motivo é especialmente proeminente no gênero de flamenco conhecido como *siguiriya*, que deriva de gêneros mais antigos de lamento cigano. Numa gravação de 1922, Manuel Torre canta uma *siguiriya* clássica em que o guitarrista El Hijo de Salvador dedilha repetidamente a figura fatídica:

Siempre por los rincones
te encuentro llorando…

O flamenco é mais do que um lamento, evidentemente: é também uma música de alta paixão. Como disse Federico García Lorca sobre a *siguiriya*: "Ela vem do primeiro soluço e do primeiro beijo".[16]

Naturalmente, nem toda melodia descendente tem por objetivo a lamentação. O tratado de Lajos Vargya *Folk music of the Hungarians* contém uma canção chamada "Hej, Dunaról fuj a szél", cujas frases lentas e tendendo para baixo exibem as marcas da tristeza musical. Mas trata-se, na verdade, de uma canção de flerte, em que a cantora vira uma situação inóspita a seu favor: "Ei, o vento está soprando do Danúbio/ Deita ao meu lado, ele não te atingirá".[17] Do mesmo modo, certos lamentos carecem de traços de "choro" reveladores: a ária "Che farò senza Euridice?", da ópera de Gluck *Orfeo ed Euridice*, começa com uma frase que descreve um arco para cima, decoroso, num tom maior ensolarado.

Em outras palavras, não há significantes globalmente coerentes de emoção. A música é algo diferente de uma linguagem universal. Não obstante, o *tópos* do lamento ocorre com tanta frequência em diversas tradições que se tornou um ponto de referência estável. Peter Kivy, em seu livro *Sound sentiment*, sustenta que a expressão musical cai em duas categorias: "contornos", formas melódicas que imitam algum aspecto básico da fala ou do comportamento humano, e "convenções", gestos que os ouvintes de determinada cultura aprendem a associar com certos estados psicológicos.[18] A figura cadente do lamento é mais contorno que convenção e é um fio promissor a seguir dentro do labirinto musical.

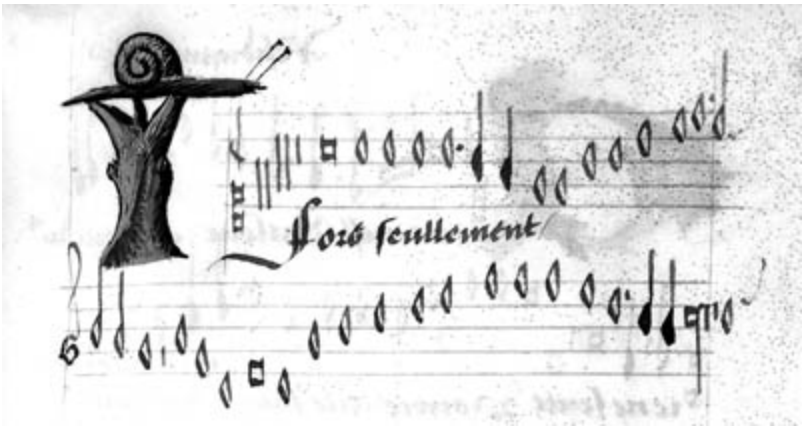
a arte da melancolia

Os arquétipos emocionais chegaram tarde à música composta ou notada. Mais para o final da Idade Média, uma série estilizada de linhas do tipo cantochão funcionava da mesma forma para textos de volúpia, dor e devoção. Hildegard de Bingen, abadessa de Rupertsberg (1098-1179), é uma

das primeiras personalidades fortemente definidas da história da música, mas o misticismo fervoroso de sua produção emana mais das palavras que da música. A linha vocal de abertura de sua "Laus Trinitati" ("Louvada seja a Trindade, que é som e vida") tem mais ou menos a mesma forma ascendente e descendente de "O cruor sanguinis" ("Ó sangue derramado que no alto bradou"). Ainda assim, é possível identificar alguns efeitos explicitamente emocionais na música medieval — "não meros sinais, mas verdadeiros *sintomas* de sentimento", nas palavras do estudioso John Stevens.[19] O contorno de lamento talvez esteja entre os mais antigos. No drama litúrgico do século xii *A história de Daniel*, o profeta solta um grito descendente gradual ao encarar a morte no covil do leão: "Heu! Heu!".

Quando a Idade Média deu lugar ao Renascimento, "sintomas de sentimento" entraram em erupção em toda a paisagem musical. Guillaume de Machaut (m. 1377), o mais famoso praticante do estilo ritmicamente ogival da Ars Nova, se deteve nos prazeres e nas dores de amor, e é possível notar uma diferença marcante entre as figuras de suave ondulação de "Tant doucement" ("Tão docemente me sinto aprisionado") e a linha rígida descendente de "Mors sui" ("Morro se não vos vir"). Essa ênfase na emoção palpável, que toca as raias do erótico, estava ao que parece ligada à crescente assertividade da nobreza independente e das classes mercantes. No século seguinte, o filósofo neoplatônico florentino Marsilio Ficino disse que a música apresentava "as intenções e paixões da alma, além de palavras [...] tão fortemente que incita de imediato o cantor e a plateia a imitar e efetuar as mesmas coisas".[20] A concepção de música como estímulo à ação individual era um desafio implícito à doutrina medieval e, com efeito, a retomada de ideias gregas por Ficino levou a suspeitas de heresia.

Quando acordes seculares se infiltraram na música sacra, iniciou-se uma nova fase importante da composição. A alta arte musical do Renascimento tardio foi a polifonia, o complexo entrelaçamento de múltiplas linhas melódicas. Um grupo de compositores dos Países Baixos — cultivados inicialmente pelos duques de Borgonha e depois por patronos como Luís xi da França e Lourenço, o Magnífico, de Florença — escreveu missas de

movimentos múltiplos e complexidade sem precedentes, naquelas que talvez sejam as primeiras obras da tradição clássica que buscavam decididamente provocar uma admiração reverente. Esses compositores adotaram uma prática nova, de origem inglesa, de deixar um tema preexistente assumir o controle de uma peça de grande escala. De início, as melodias eram tiradas do canto litúrgico, mas canções populares depois entraram no jogo. O mestre dessa arte foi Johannes Ockeghem (m. 1497); consta que era dono de uma voz de baixo profundo e viveu até idade muito avançada. Por volta de 1460, Ockeghem escreveu uma canção intitulada "Fors seulement", cujo texto suspirante de amor começa com os versos "*Fors seulement l'attente que le meure, / En mon las cueur nul espoir ne demeure*" [Exceto pela expectativa da morte/ Nenhuma esperança mora em meu coração exausto]. Suas notas de abertura combinam com o contorno de lamento de várias tradições folclóricas:

A canção de Ockeghem se tornou muito popular, inspirando dezenas de arranjos; uma versão feita por Antoine Brumel acrescentou um texto que começava com as palavras "*Du tout plongiet au lac de desespoir*" [Mergulhado no lago do desespero]. No devido tempo, a melodia serviu de *cantus firmus*, ou "canção fixa", para configurações da missa. O Kyrie da *Missa Fors seulement*, do próprio Ockeghem, começa com uma série de descidas em plataformas em que os baixos penetram em regiões quase wagnerianas. A ilusão de espaço tridimensional resultante desse mergulho

vertical é uma sensação nova que a música de Ockeghem oferece; outra é o movimento em cascata das vozes que se sobrepõem, numa demonstração precoce da magia do som organizado. À medida que a missa avança, a canção de desespero se transforma num símbolo da glória de Deus.

Depois de atingir o auge do refinamento nas obras de Josquin Desprez, um discípulo de Ockeghem, a polifonia perdeu importância no final do século xvi. Os ouvintes exigiam estilos novos, com frequência mais simples. O mercado para a música se expandiu enormemente e a invenção da imprensa promoveu o surgimento de um público internacional, não especialista. As modas de dança como a chacona indicavam a crescente vitalidade do vernáculo. A Igreja, abalada pelo desafio da Reforma e seus cativantes hinos de louvor, percebeu a necessidade de tornar suas mensagens mais transparentes; o Concílio de Trento decretou que os compositores religiosos deveriam formular suas ideias de maneira mais inteligível, em vez de dar "prazer vazio aos ouvidos" por meio de desenhos polifônicos obscuros.

Por uma variedade de razões, portanto, a emoção na música se tornou um tema quente. O teórico Gioseffo Zarlino, em seu texto de 1558 *Le institutioni harmoniche*, instruía os compositores a usar "harmonias alegres e ritmos rápidos para temas alegres e harmonias tristes e ritmos graves para temas tristes".[21] E continuava: "Quando um compositor deseja expressar efeitos de dor e pesar, ele deve (observando as regras dadas) usar movimentos que procedam através do semitom, semidítono [ou terça menor] e intervalos similares" — uma referência à sinuosa escala cromática que havia muito tempo era considerada musicalmente errada, mas que naqueles anos se tornou um elemento da moda. Vários estudiosos promoveram a ideia de um *stile moderno* — música forte em sentimento, alerta às nuances dos textos, atenta ao movimento de uma voz que canta.

As paixões do final do Renascimento prepararam a cena para a ópera, que surgiu na Itália pouco antes de 1600. Nas décadas que levaram a esse importante avanço, o grande laboratório da invenção musical foi o madrigal — um gênero polifônico secular que possibilitava muitas experiências na

mistura de palavras e tons. Enquanto os primeiros madrigais tendiam a expor a canção de forma direta, os posteriores eram, às vezes, intencionalmente intricados, comparáveis em espírito à pintura maneirista. Patronos generosos estimulavam a inovação, até mesmo uma mentalidade de vanguarda; os duques de Ferrara encomendaram um repertório de "música secreta". O arquimago do maneirismo musical foi Carlo Gesualdo, um nobre compositor que produziu algumas das músicas mais peculiares do ponto de vista harmônico da época pré-moderna. Seu madrigal *Moro lasso* — "Morro, ai de mim, em minha dor" — começa com uma sequência caleidoscópica de acordes presos a um portamento cromático de quatro notas; *Dolcissima mia vita* termina com um matagal de linhas cromáticas em torno das palavras "Preciso amá-la ou morrer". São palavras irônicas à luz da história pessoal de Gesualdo: em 1590, ele descobriu sua esposa na cama com outro homem e matou os dois.

A moda do madrigal se espalhou para a Inglaterra, onde os intelectuais elisabetanos estavam erguendo suas próprias bandeiras de independência. Afogar-se na dor era uma maneira de resistir à hierarquia da sociedade do Renascimento tardio, à colmeia ideal de cada ser humano realizando uma tarefa designada. O *Hamlet* de Shakespeare, encenado pela primeira vez por volta de 1601, é o exemplo óbvio. A dor do príncipe da Dinamarca brilha como uma lanterna sombria no reino podre de Cláudio, expondo não somente a perda privada de Hamlet, mas a vacuidade de todos os assuntos humanos: "o que dentro de mim sinto supera todas as exterioridades que nada mais são do que os atavios e as galas da dor".[a] A música era um lugar predileto para ruminar ao estilo dinamarquês. O compositor Thomas Morley estabeleceu algumas diretrizes em seu manual de 1597 *A plaine and easie introduction to practicall musicke*: "Se [o tema] é lastimoso, a nota deve ir em movimentos lentos e pesados, como semibreves, breves e assemelhadas [...] Onde vossa canção fala de descenso, baixeza, profundeza, inferno e coisas assim, deveis fazer vossa música descer".[22] Isso fazia eco à diretriz simplista de 1558 de Zarlino. Na Inglaterra elisabetana, um número

incalculável de canções falava de baixeza, profundeza e inferno, deixando o registro celestial um pouco esquecido.

O melancólico supremo entre os compositores ingleses foi o alaudista John Dowland. Tal como muitos de seus colegas internacionais, ele se entregava ao esoterismo cromático, mas também revelava um dom de compositor para frases cantaroláveis: sua peça para alaúde *Lachrimae* [Lágrimas] foi um sucesso em toda a Europa nos últimos anos do século xvi. Em 1600, quando publicou seu Segundo Livro de Canções, Dowland incluiu uma versão vocal de *Lachrimae*, com versos apropriados para um solilóquio de Hamlet:

> *Corram lágrimas minhas, caiam de suas fontes,*
> *Exilado para sempre, deixem-me prantear*
> *Onde o pássaro negro da noite sua triste infâmia canta*
> *Lá me deixem viver abandonado.*

As primeiras quatro notas da melodia soam familiares: elas atravessam os mesmos intervalos — tom, tom e semitom — que introduzem "Fors seulement", de Ockeghem. Enfatizando o significado pessoal do tema, Dowland fez dele o *leitmotiv* de seu ciclo de peças para conjunto de violas, também intitulado *Lachrimae*.

Na obra-prima instrumental de Dowland, não é dada nenhuma razão para as lágrimas que correm, nenhum motivo bíblico ou literário. A música se torna autossuficiente, tomando para tema seu próprio poder expressivo. *Lachrimae* poderia ter sido citada como uma ilustração no tratado de 1621 de Robert Burton *The anatomy of melancholy*, que medita sobre a capacidade da música de derrubar todas as defesas humanas: "Falando sem boca, ela exerce domínio sobre a alma e a leva para além dela mesma, a ajuda, eleva, amplia". A música é capaz de injetar melancolia num temperamento feliz, admite Burton, mas se trata de uma "melancolia agradável".[23] Essa expressão resume a estética de Dowland. Suas canções infelizes têm um ar de luxo, como se a tristeza fosse um lugar de refúgio

distante do tumulto, um reino crepuscular onde o tempo para um pouco. A melodia de *Lachrimae* se torna, num certo sentido, o hino do homem eternamente sozinho. Com efeito, como destaca o musicólogo Peter Holman, Dowland prenuncia o pensamento de Burton no prefácio de sua coleção: "Sem dúvida, são prazerosas as lágrimas que a música verte".[24]

Sabe-se há muito tempo que a música tem a capacidade de provocar sensações para as quais não temos nome. O neurobiólogo Aniruddh Patel, em seu livro *Music, language and the brain*, estabelece uma infinidade de relações entre música e fala, mas admite que "sons musicais podem provocar emoções que os sons da fala não conseguem".[25] O sonho de um reino privado fora do alcance da linguagem comum parece ter sido crucial para o processo de autoformação que tanto preocupava os intelectuais renascentistas: por meio da música, era possível construir um eu autônomo, incognoscível, que se destacasse da ordem das coisas. Num sentido mais amplo, Dowland prevê o sentimentalismo sem peias da era romântica e até os hinos marginais mais soturnos dos anos 1960, do tipo "Nowhere man" e "Desolation row". Como disse Oscar Wilde sobre *Hamlet*: "O mundo ficou triste porque um títere foi outrora melancólico".[26]

ópera

Em 1589, Ferdinando de' Medici, grão-duque da Toscana, casou-se com Christine da Lorena. O duque obtivera o título dois anos antes, após a morte súbita de seu irmão mais velho, Francesco. Uma análise moderna confirmou o que os rumores diziam havia muito tempo: Francesco morreu envenenado por arsênico.[27] Contra esse pano de fundo adequadamente sinistro, surgiu a arte da ópera. Durante décadas, as festividades dos Medici ofereceram interlúdios musicais dramáticos dentro de uma apresentação teatral maior. Esses *intermedi*, como eram chamados, se tornaram cada vez mais extravagantes à medida que o século avançava, servindo, nas palavras do poeta Giovanni Battista Strozzi, o Jovem, para "estupefazer o espectador com sua grandiosidade".[28] A peça acompanhava a música, e não o contrário.

Os escritores e compositores de Florença por fim decidiram deixar a música correr sem interrupções. Era um novo tipo de drama cantado que tinha por modelo o teatro da Grécia antiga.

A primeira ópera de verdade ao que parece foi *Dafne*, de Jacopo Peri, apresentada em Florença em 1598, com libreto de Ottavio Rinuccini. Dois anos depois, para outro casamento dos Medici, Peri montou *Eurídice*, de Rinuccini, que contava as infelizes aventuras do poeta e músico Orfeu. Num prefácio para a partitura, Peri anunciava a ascensão de "*nuova maniera di canto*", através da qual dor e alegria se expressariam com urgência incomum.[29] O principal rival de Peri, o cantor-compositor Giulio Caccini, escreveu uma ópera para o mesmo libreto de *Eurídice* não muito tempo depois e conseguiu imprimir sua versão antes. Claudio Monteverdi, um jovem compositor ambicioso de Cremona, superou os dois com sua ópera em cinco atos *Orfeu*, que teve sua estreia em 1607, na corte dos Gonzaga, em Mantua, e que ainda se sustenta no palco, mais de quatro séculos depois.

Sem o lamento, a ópera talvez nunca se inflamasse. A história de Orfeu é pouco mais que um rosário de lamentações: o bardo chora a perda de Eurídice, desce aos infernos para resgatá-la (seu lamento conquista o Hades) e depois, com um olhar precipitado para trás, volta a perdê-la. As duas óperas *Eurídice*, apesar de seus finais felizes acrescentados, executam gestos familiares de choro musical. Peri aplica brevemente a figura de quatro notas descendentes às palavras de Orfeu "*Chi mi t'ha tolto, ohime*" ("Quem te roubou de mim, ai de mim"). Há uma expansão notável do motivo no tratamento que Caccini dá ao mesmo texto. Depois que Orfeu termina seu lamento, uma ninfa e várias outras vozes lhe fazem eco, lastimando-se da "morte cruel". A versão de Caccini é mais lenta e mais grandiosa que a de Peri, tornando mais ponderado o uso da repetição. Sete vezes o coro canta a fórmula "*Sospirate, aure celesti,/ lagrimate, o selve, o campi*" (Suspirai, brisas celestes,/ Chorai, ó florestas, ó campos"), com lamentos de quatro notas entremeados com as vozes. A amplidão da sequência parece essencialmente operística.

O próximo passo foi recuar do refinamento aristocrático e incorporar elementos das danças e canções populares. A Espanha serviu de fonte principal. Já em 1553, o intérprete de viola Diego Ortiz publicara uma série de improvisações sobre uma linha do baixo repetida — um *basso ostinato*. A arte de improvisar sobre um *ostinato* tinha séculos de existência, embora, em grande medida, não fosse documentada na notação musical. Quando os compositores finalmente a assumiram, o efeito foi estimulante, como se alguém tivesse ligado um motor rítmico. A harmonia renascentista em toda a sua plenitude se casou com a dança. Como observa Richard Taruskin na *Oxford history of Western music*, esse evento gigantesco — o nascimento da linguagem tonal moderna — foi uma revolução que veio de baixo. Um "grande iceberg submerso"[30] de tradições não registradas, na expressão de Taruskin, veio à luz, e um dos motivos não menos importantes foi que os editores perceberam que havia dinheiro a ganhar nisso.

A chacona era uma dessas danças guiadas pelo baixo. O primeiro grande compositor a impor sua personalidade à forma foi o magistral organista italiano Girolamo Frescobaldi, outro beneficiário da generosidade dos duques de Ferrara. Em 1627 Frescobaldi publicou *Partite sopra ciaconna*, ou *Variações sobre a chacona*, em que a fórmula popular passa pelo funil composicional: a linha do baixo rompe com seu molde, o pulso rítmico acelera e desacelera e a harmonia se ensombrece várias vezes de tom maior a menor, com uma dissonância fantasmagórica perfurando a textura pouco antes do fim. Frescobaldi escreveu também partitas sobre uma dança parecida, a *passacaglia*, mantendo o modo menor até o final. (As chaconas eram geralmente em tons maiores e as *passacaglias* em tons menores, embora os compositores gostassem de subverter a regra.) Uma década depois, Frescobaldi aumentou a aposta com suas *Cento partite*, uma estonteante sequência de cem variações que incluem *passacaglias* e chaconas. Nas palavras do crítico Alexander Silbiger, *Cento partite* é "uma narrativa do fluxo e da imprevisibilidade da experiência humana".[31] Ela merece uma comparação com as *Variações Goldberg* de Bach, as *Variações*

Diabelli de Beethoven e outras exibições consumadas de virtuosidade composicional.

Monteverdi, o mestre soberano italiano, apropriou-se da chacona mais ou menos na mesma época. Embora ostentasse o elevado título de *maestro di capella*, ou diretor de música, da basílica de San Marco em Veneza, ele jamais perdeu seu ouvido para a música das ruas. Uma chacona galopante impulsiona o dueto de 1632 *Zefiro torna*, sobre uma letra de Rinuccini:

> *Zefiro torna e di soavi odori*
> *L'aer fa grato e'il pié discioglie a l'onde*
> *e, mormorandoa tra le verdi fronde,*
> *fa danzar al bel suon su'l prato i fiori.*[b32]

O ritmo animado e flutuante capta perfeitamente as imagens primaveris de Rinuccini. As vozes imitam uma à outra e caçoam dos tempos do compasso, como dançarinos ao redor de um mastro de festa. Nos versos finais, o soneto faz uma reviravolta surpreendente: o protagonista do poema se revela um solitário desconsolado que canta e chora a ausência de dois belos olhos. E a vigorosa pulsação dá lugar a um lamento suspirante. Como no flamenco de Lorca, soluços e beijos, prazer e angústia coincidem.

Zefiro torna foi um sucesso documentável da década de 1630 e chamou a atenção de muitos compositores rivais. Monteverdi utilizou baixos *ostinati* em várias outras peças, com destaque para *Lamento della ninfa*, que publicou em seu Oitavo Livro de Madrigais, em 1638. Na introdução ao volume, ele declara que desejava fazer um retrato musical completo do que chamava de as três paixões — "ira, temperança e humildade ou súplica". A ira, diz ele, até então nunca fora representada como devia na música, e orgulhosamente destaca a realização inovadora de seus "madrigais guerreiros". Mas o *Lamento* não é menos inventivo no modo como ilustra a terceira paixão, a da alma humilde. Uma voz feminina solo que representa uma ninfa atormentada canta uma queixa:

Fa che ritorni il mio
amor com'ei pur fu,
o tu m'ancidi, ch'io
non mi tormenti più.[c]

enquanto três vozes masculinas parafraseiam seu infortúnio ("infeliz, ah, não mais, tanto gelo ela não pode sofrer"). A linha de baixo segue a forma de lamento clássica. Ouvem-se as notas lá-sol-fá-mi 34 vezes em sequência, sem ceder jamais.

O *ostinato* em *Zefiro torna* exala um ar frívolo, despreocupado. O do *Lamento della ninfa* é diferente. Primeiro, a repetição obsessiva põe em foco e amplia o efeito melancólico da descida gradual. De fato, como a musicóloga Ellen Rosand afirma, essa obra torna quase oficial a associação: o motivo decrescente se torna um "emblema do lamento" que os compositores utilizavam de forma consciente, tendo por referência o modelo de Monteverdi.[33] Em segundo lugar, o *ostinato* tem uma função simbólica, carregando um matiz de compulsão psicológica. A voz insiste em ir contra a linha de baixo, empurra para cima, estica suas frases para além da unidade de dois compassos, dá origem a choques dissonantes, decompõe-se em intervalos cromáticos. O caráter implacável do baixo sugere que essas tentativas de fuga são vãs. Ao contrário, a peça termina num clima de aquiescência destroçada, na medida em que a voz cede à nota com que começou. Mesmo assim, não há como negar a sedução da repetição, a atração psíquica do movimento circular. A cerimônia do lamento interrompe a passagem comum do tempo e, portanto, paradoxalmente, mantém a mortalidade à distância.

No início do século xvii, a ópera difundiu-se pela Itália, e nesse processo se transformou em entretenimento comercial. Em 1637, um ano antes de Monteverdi publicar *Lamento della ninfa*, uma trupe itinerante levou a ópera para a república de Veneza. A temporada aconteceu durante o

Carnaval, época de dissolução e reinvenção de si mesmo. A ópera renasceu como uma forma de muitas camadas, estilisticamente voraz, que combinava a tragédia lírica com a comédia lasciva — a contraparte musical do drama elevado de Shakespeare e Lope de Vega. Temas mitológicos assumiam uma conotação moderna; cantores *castrati* recriavam de forma floreada heróis clássicos; divas interpretavam cenas de loucura e pranto; e um público diversificado demonstrava aprovação vigorosa. Pelo resto do século, até cinco teatros funcionaram em Veneza ao mesmo tempo, atraindo uma plateia que incluía não somente a camada mais alta da sociedade, mas também cortesãs, turistas, estudantes de famílias ricas e um punhado de pessoas comuns. Nas palavras de Ellen Rosand, "a ópera, tal como a conhecemos, assumiu sua identidade definitiva".[34]

Monteverdi tinha quase setenta anos quando a ópera chegou a Veneza, mas o fenômeno lhe possibilitou viver uma segunda juventude. As duas óperas do fim de sua vida que subsistiram, *O retorno de Ulisses* e *A coroação de Popeia*, se entregam a emoções extremadas, oscilando entre a angústia suicida e a alegria orgíaca. As duas partituras que restam de *Popeia* — um drama de volúpia e cobiça no alto Império Romano — acabam com um dueto conciliadoramente feliz entre Nero e sua amante Popeia, "Pur ti miro" ("Eu te fito"), tendo ao fundo um carinhoso baixo *ostinato* em tonalidade maior. Embora os estudiosos acreditem hoje que esse dueto foi acrescentado por outro compositor, ele comunica o fascínio inebriante da ópera em seus primeiros tempos.

Quando Monteverdi morreu, em 1643, Francesco Cavalli, um protegido talentoso, assumiu seu lugar. Não menos que seu mentor, Cavalli criou o gênero ópera como o conhecemos hoje, aperfeiçoando a transição do recitativo falado para o pleno canto lírico arioso. Ele tinha um talento especial para árias de lamento, incrustando-as em progressões harmônicas aveludadas. Um exemplo precoce aparece na ópera de 1640 *Gli amore d'Apollo e di Dafne*, que conta a transformação de Dafne em um loureiro. Perto do final, o deus Apolo se dá conta de que sua amada ninfa escapou de seu controle e se declara infeliz. Cavalli desenrola prontamente a linha do

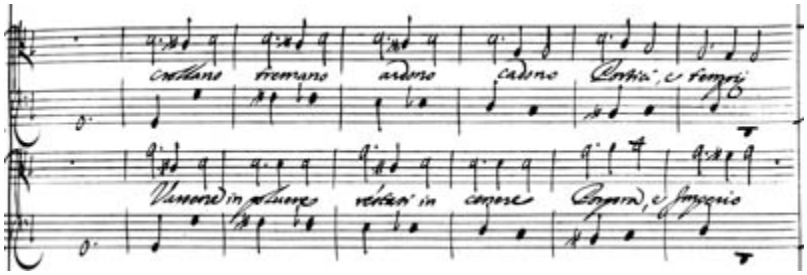
baixo lá-sol-fá-mi de *Lamento della ninfa*, fazendo dela o motor de um trecho de arioso truncado que traz o título Lamento:

Como em Monteverdi, a repetição no baixo imita o pensamento obsessivo, circular, do amante infeliz — a lembrança dolorosa de momentos felizes, a imaginação doentia de finais diferentes. Ela segue o ritmo psicológico da depressão: o espírito afundando passo a passo, lutando para se recuperar e afundando novamente.

O público veneziano por certo gostou do monólogo da infelicidade de Apolo, pois *Didone*, a ópera de Cavalli para a temporada seguinte, traz uma abundância de lamentos. No primeiro ato, sobreviventes da queda de Troia — a viúva do rei Príamo, Hécuba, suas filhas Cassandra e Creusa e o herói Eneias, marido de Creusa — choram o fim de seu mundo enquanto mais desgraças se abatem sobre eles. Cassandra mal acabara de prantear seu amado Corebo quando Creusa é abruptamente morta. Hécuba entra, buscando expressar um sentimento "além das lágrimas", e encontra alívio num encantamento que parece retratar não só a queda recente de Troia, mas também o futuro desaparecimento da Grécia:

> *Crollano, tremano,*
> *ardono, cadono,*
> *Portici, e tempii.*
> *Vassene in polvere,*
> *vestasi in cenere,*
> *porpora, e imperio.*[d]

Nesse momento, Cavalli teve um lance de gênio que reverberou ao longo dos séculos. Ele prolongou o baixo *ostinato* de Monteverdi de tal modo que ele desceu por intervalos cromáticos (sol-fá sustenido-fá natural-mi-mi

bemol-ré). Há alguma coisa de claustrofóbico nesses intervalos estreitos: dão a sensação de um arrastar-se sombrio, a marcha de uma alma perdida.

Os lamentos de *Didone* vêm sobretudo da garganta das mulheres: Cassandra e Hécuba, no primeiro ato, Dido no final. Praticamente desde o início, os compositores de ópera dependeram da figura da mulher abandonada, vingativa e/ou enlouquecida. A musicóloga Susan McClary, em seu estudo pioneiro *Feminine endings*, identifica *Lamento della ninfa*, de Monteverdi, como um precursor das cenas de loucura operística e descreve a peça como "uma exibição criada por homens para o consumo principalmente de outros homens".[35] McClary compara a música à grade de uma janela de asilo antigo através da qual os transeuntes podiam observar os loucos. Outros estudiosos, no entanto, detectaram certa autoafirmação desafiadora nos retratos femininos apresentados por Cavalli e outros compositores dos primórdios da ópera. Em discussão sobre *Didone*, Wendy Heller descreve a personagem do título como uma mulher coagida de um modo trágico, mas vê em Hécuba uma força da natureza intrigantemente perigosa, cuja música está carregada de "um sentimento do sobrenatural e da natureza espiritual de [sua] força".[36]

A cantora e compositora Barbara Strozzi (1619-77), uma das poucas mulheres compositoras do período barroco reconhecida publicamente, inverteu a equação típica em sua cantata *L'Eraclito amoroso*. O texto dessa peça mostra o filósofo grego Heráclito num ataque perpétuo de desalento:

Vaghezza ho sol di piangere,
mi pasco sol di lagrime,

il duolo è mia delizia
e son miei gioie i gemiti.[e]

Presume-se que a própria Strozzi cantava a cantata, interpretando um homem *in extremis*. Uma linha vocal ornamentada se desenvolve sobre uma iteração contínua do baixo de *Lamento della ninfa*. Trata-se de uma cena ambígua, até mesmo andrógina, em que a identidade de gênero se dissolve num espaço puramente musical de lamentação. Para Strozzi, tal como para Dowland, a melancolia talvez tenha sido um lugar de autocriação, dando até mesmo insinuações de uma liberdade futura.

chaconas francesas e inglesas

A chacona teve sua apoteose em Versalhes. O mestre da música na corte de Luís xiv foi Jean-Baptiste Lully, o qual, tal como a própria chacona, vinha de uma condição social mais baixa; filho de um moleiro florentino, ele começou trabalhando como criado e tutor de uma princesa que era prima do rei. Quando Lully demonstrou talento artístico, Luís xiv o contratou como dançarino e pouco depois o pôs para compor. Lully criou uma série de balés grandiosos que ele e o rei dançavam lado a lado; em anos posteriores, tornou-se o principal compositor de óperas do reino; sua influência tinha o aval de sua amizade com o rei e seus escandalosos casos homossexuais eram em larga medida desculpados. As produções em Versalhes eram tão pródigas que grande parte do público comparecia sobretudo para ver o maquinário teatral. As tramas eram extraídas da mitologia e de histórias da cavalaria, em que os finais infelizes eram modificados para obedecer aos ideais harmoniosos do mundo do Rei Sol.

As obras teatrais de Lully costumavam culminar numa chacona ou *passacaglia* majestosa. O movimento fluente dessas danças simboliza a conciliação de elementos conflitantes e a restauração da felicidade. Ao mesmo tempo, permanece uma associação exótica; um estudo erudito de Rose Pruiksma observa que as chaconas e *passacaglias* de Lully estão ligadas a personagens e locais italianos, espanhóis, norte-africanos e até chineses.[37]

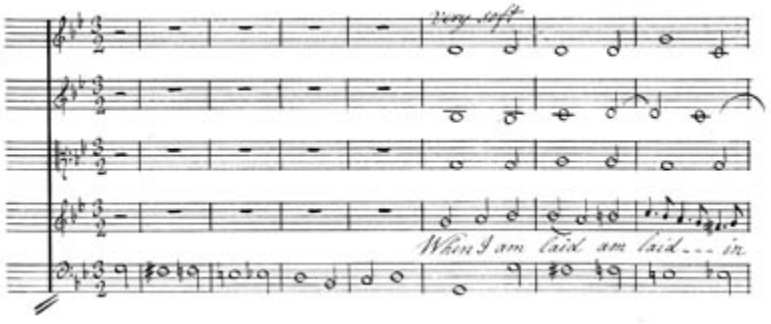
Em *Cadmus*, uma chacona é executada por "treze africanos que dançam e tocam guitarra". Em *Armide*, um baixo de *passacaglia* de quatro notas representa a feitiçaria da personagem do título. E no *Ballet d'Alcidiane*, de 1658, a união da princesa da ilha e do herói Polexandre dá a deixa para uma Chacona dos Mouros. O próprio Luís xiv fez o papel de um dos oito dançarinos mouros, usando uma máscara negra. Os versos para a cena invocam a irresistível atração exercida pelos homens de pele escura:

> *De ces beaux Tenebreux on redoute les armes,*
> *Et tout cede à leurs charmes,*
> *Blondis, adieu vous dy.*[f38]

Como explica Pruiksma, a visão de culturas diversas se misturando com sucesso proporcionou uma justificativa mitológica para o casamento de Luís xiv com alguém da família Habsburgo espanhola em 1660. Tendo em vista as origens hispânicas da chacona, a música se adequava à ocasião.

Nesse mesmo período, a chacona sofreu sua mutação épica, assumindo uma face marcantemente mais séria. Outras danças da época evoluíram mais ou menos da mesma maneira: a sarabanda vigorosa se transformou na sarabanda solene, um meio de reflexão sóbria para gente como J. S. Bach e George Friedrich Händel. Os compositores pareciam competir entre si para ver quem era capaz de distorcer e desconstruir de forma mais eficaz a música popular do século xvii. Devem ter feito isso com um espírito de jogo intelectual, para mostrar como o material mais familiar podia ser transformado de modo criativo; essa é a atitude implícita de *Partite sopra ciaccona* e *Cento partite*, de Frescobaldi. Louis Couperin, um compositor para teclado de intelecto inquieto, levou adiante o jogo escrevendo chaconas que, nas palavras de Wilfrid Mellers, "se desenvolvem com energia implacável e são geralmente escuras na cor e dissonantes na textura".[39] A mesma aura sombria paira sobre uma *Chaconne raportée* do venerável intérprete de viola Sainte-Colombe, a qual, numa fusão da chacona com as tradições do lamento, começa com uma linha cromática lúgubre.

As chaconas inglesas também assumiram matizes tanto claros como escuros. A restauração da monarquia inglesa depois da experiência republicana de Oliver Cromwell pedia espetáculos na linha de Lully, repletos de danças suntuosas de encanto e reconciliação. Vários espécimes requintados vieram da pena de Henry Purcell, o principal compositor inglês do final do século xvii. Em sua semiópera *Rei Artur*, ninfas e silvanos a serviço de um mágico maligno tentam atrair o rei herói com uma *passacaglia* gigantesca baseada no baixo do *Lamento della ninfa*. *A rainha das fadas*, adaptação livre que Purcell fez de *Sonho de uma noite de verão*, culmina numa chacona decorosa, à maneira de Lully, intitulada "Dança para homem e mulher chineses". (A peça termina num jardim chinês não muito shakespeariano.) Em obras de caráter mais íntimo, Purcell voltava com frequência à maneira lacrimosa de Dowland e outros mestres elisabetanos. A quarta cromática lamentosa abre caminho através do hino "Mergulhado nos confins do desespero" e da canção sagrada "Oh, estou cansado da vida".

Em 1689, ou pouco antes, Purcell produziu o lamento de baixo *ostinato* mais famoso da história: "Quando eu jazer na terra", a ária de Dido no final da ópera curta *Dido e Eneias*. Purcell conheceria a *Didone* de Cavalli? Tudo indica que não, mas fez um uso inesquecível do mesmo esquema cromático-*ostinato* que Cavalli implantou na canção de Hécuba. Purcell trata de introduzir primeiramente a linha de baixo sozinha, para deixar claro seu papel expressivo. Eis como isso aparece numa cópia do século xviii:

As notas são como uma escada fria que se estende diante de nossos pés. No quarto compasso, há uma leve irregularidade rítmica, uma ênfase sutil no segundo tempo (um-*dois*-três). Podemos ouvir a peça quase como se fosse uma chacona imensamente lenta, imensamente solene. Nove vezes o baixo *ostinato* se desenrola, em segmentos de cinco compassos. Em cima dele, Dido canta suas palavras de despedida, envolvida em um cobertor de cordas:

> *When I am laid on earth, may my wrongs create*
> *No trouble in thy breast.*
> *Remember me, but ah! forget my fate.g*

A linha vocal começa em sol, abre caminho para cima e recua, com repetições penetrantes das palavras "*no trouble*" e "*remember me*". As longas linhas de Dido se derramam sobre a estrutura do baixo, de tal modo que ela se vê inclinando-se na direção de uma nota climática no momento em que o baixo retorna ao ponto de partida. Primeiro ela alcança um ré, depois um mi bemol. Com o "*remember me*" final ela atinge o próximo sol mais agudo, com o "*me*" caindo sobre o segundo tempo. Quando a canção termina, há um portamento cromático debilitador que desfaz, passo a passo, o esforço da ascensão. O *ostinato* do destino parece triunfante. Contudo, o alto e breve grito de Dido é o som que lembramos — um sinal de código Morse do esquecimento.

chacona em ré menor

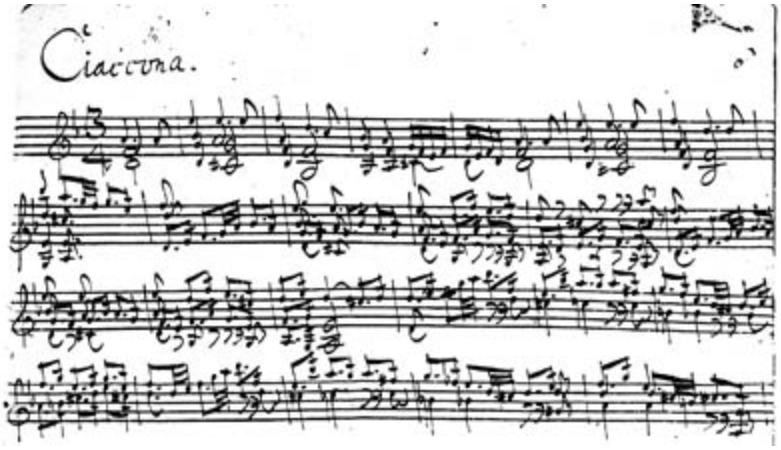
A Ciaccona de Bach para violino solo, um solilóquio de um quarto de hora de beleza lacerante, situa-se a tal distância da farra da chacona espanhola que o título parece quase irônico. Com seu espantoso virtuosismo, sua estrutura inflexível de variações e seu tom trágico em ré menor, trata-se de uma peça da qual a *vita buona* parece ter sido totalmente banida. Contudo, o fantasma da dança paira ao fundo. A imagem de Bach como legislador da tradição de peruca e rosto fechado fez que tanto

intérpretes como ouvintes esquecessem a dimensão física de sua obra. Ouvir a Ciaccona executada ao violão — há gravações cheias de ressonâncias de Andrés Segovia e Julian Bream — é perceber que o prazer corporal tem seu lugar até mesmo nos cantos mais escuros do mundo de Bach.

Bach fez seu nome como organista, entrando para uma linhagem estrelada de organistas do norte da Europa que remonta ao compositor holandês Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). Sweelinck, por sua vez, baseou-se nas técnicas cromáticas tortuosas do fim do Renascimento italiano e da Inglaterra elisabetana. Em sua *Fantasia chromatica*, ele submete uma figura cromática descendente e dois temas concomitantes a várias manipulações contrapontísticas, compondo uma teia de linhas que se cruzam. O brilho complexo da escrita é mantido sob controle por um firme esquema tripartite: no primeiro terço, o tema avança num tempo regular; no segundo, diminui o ritmo; no terceiro, anda cada vez mais rápido. Esse tipo de música marca o início da arte bachiana da fuga.

Os organistas do barroco alemão, entre eles Dietrich Buxtehude e Johann Pachelbel, adotaram a prática do "estrito *ostinato*" no qual um motivo curto se repete no baixo enquanto as vozes mais altas se movem com mais liberdade. (O inevitável Cânone de Pachelbel é um exercício em *ostinato* num tom maior tranquilizante.) A interação entre soprano independente e baixo fixo adquire um drama adicional quando as linhas de baixo são berradas nas notas de pedal do órgão — tubos de cinco e até dez metros ativados pelos pés. A Passacaglia em Dó Menor de Bach, uma peça em *ostinato* de tipo mais livre, começa com o baixo sozinho, num padrão que sobe do dó inicial antes de descer em espiral uma oitava e meia até um dó que deveria ser ouvido menos como uma nota do que como um pequeno terremoto. Bach sentia atração especial por linhas de baixo que se arrastassem ao longo de graus cromáticos. Uma dessas aparece no terceiro movimento da pequena suíte brincalhona *Capriccio sobre a partida de um irmão amado*, uma das obras mais antigas de Bach. Na cantata de 1714 "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", um baixo cromático sinuoso retrata o "choro, lamentação, preocupação e medo" dos seguidores de Cristo.

Em 1723, quando Bach assumiu o posto de diretor de música [*Kantor*] da Escola de Santo Tomás, em Leipzig, ele prometeu que sua música seria "de tal natureza que não daria uma impressão operística, mas incitaria os ouvintes à devoção".[40] Ao empregar recursos da ópera italiana como o *basso lamento*, ele talvez estivesse tentando sublimá-los, domesticando uma forma perigosamente sensual. Homem de convicções religiosas, Bach escreveu nas margens de sua Bíblia preferida comentários de que a música era "ordenada por Deus através do espírito de Davi" e que a música religiosa mostrava a "presença da graça".[41] Ao mesmo tempo, no entanto, suas melodias ariosas tinham potencial para solapar a austeridade do serviço luterano; mesmo que jamais tenha escrito uma ópera, ele mostrava tendências operísticas. Presume-se que compreendia essas contradições e possivelmente as apreciava. Seu comentário sobre a "presença da graça" se referia a uma descrição mal disfarçada da execução de música no Templo, no segundo livro das Crônicas: "No momento em que os tocadores de trombeta e os cantores se uniam para celebrar numa mesma sinfonia o louvor do Senhor [...] o templo do Senhor encheu-se de uma nuvem tão espessa que os sacerdotes não puderam lá permanecer para exercer sua função".



A Ciaccona para violino solo, que Bach compôs em 1720 como parte de seu ciclo de sonatas e partitas, tem algo dessa nuvem agourenta. Ela assume a forma de 64 variações sobre um tema de quatro compassos em ré menor

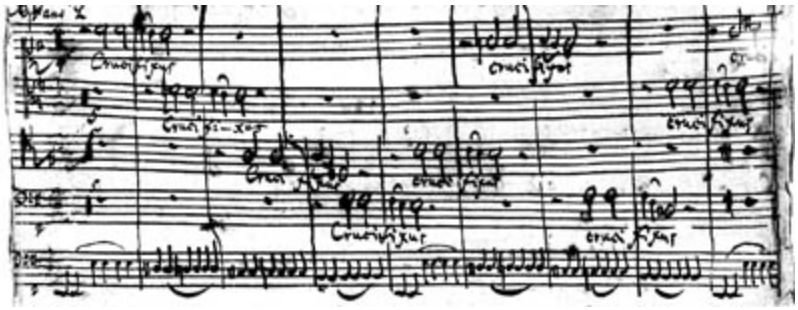
em que cada segmento de quatro compassos em geral é repetido antes do início da variação seguinte. Mas as linhas melódicas dos compassos iniciais — tanto soprano como baixo — desaparecem por longos trechos enquanto Bach explora novos materiais. O "tema" é de fato um conjunto de acordes que enquadram um fluxo sem limites. (A cópia aqui reproduzida foi provavelmente feita não muito depois da morte de Bach.) Figuras de lamento afloram durante toda a peça, às vezes apresentadas com clareza e às vezes escondidas nas costuras. Uma seção do meio em ré maior funciona como uma trégua da tristeza dominante da peça, mas o surgimento de uma linha cromática descendente no soprano sugere que esses dias mais claros não durarão. Pouco depois, o ré menor retorna, com um motivo de lamento de quatro notas plantado firmemente no baixo — a sombra de "Fors seulement", *Lachrimae* e *Lamento della ninfa*.

Parece que Bach foi além do ritual de luto, atingindo uma agonia existencial solitária. Nas palavras de Susan McClary, "o violinista sozinho deve ao mesmo tempo fornecer o *ostinato* redundante e lutar com unhas e dentes contra ele".[42] Para ela, a chacona transformou-se numa prisão formal para o eu que luta. Mas Bach não esqueceu totalmente o balanço da dança. Alexander Silbiger, num ensaio revelador, chama a atenção para trechos de "dedilhados repetidos", "arpejos farfalhantes", "súbitas batidas de pé".[43] Com frequência, Bach testa os limites de seu esquema de variações e retorna ao ré menor com uma estocada precária: "Algumas dessas aventuras lembram um trapezista que balança cada vez mais longe e só atinge a segurança no último instante, deixando os espectadores boquiabertos".[44] Os gestos mais floreados do violino também fazem Silbiger pensar nos jazzistas e citaristas que "criam a ilusão de sair momentaneamente voando do terreno sólido que sustenta suas improvisações, deixando seus companheiros por vezes perplexos". No fim, a Ciaconna talvez seja uma dança grave diante do Senhor, o balé da alma no decorrer de uma vida.

Em 1748 e 1749, no final de sua existência terrena, Bach montou sua Missa em Si Menor, rearranjando obras existentes e escrevendo materiais novos, numa busca por uma união abrangente de tradições católicas e

luteranas. No coração da Missa se encontra a seção do Credo que trata da morte de Jesus Cristo na cruz:

> *Crucifixus etiam pro nobis*
> *sub Pontio Pilato, passus*
> *et sepultus est.*[h]

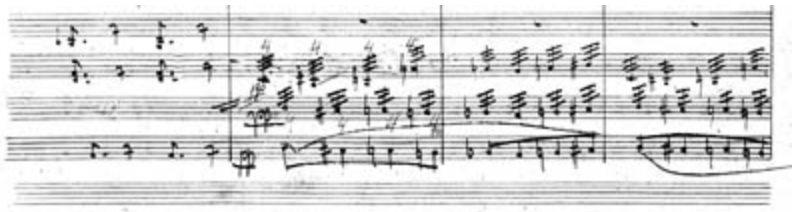
A fim de encontrar música para esse texto, Bach voltou 35 anos em sua produção, ao coro "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", com os doze sons sombrios de um baixo cromático. Mas ele acelerou a pulsação do baixo *ostinato*, de forma que, em vez de três mínimas por compasso, ouvimos um ritmo mais rápido e tenso de seis semínimas por compasso. Ele mudou a instrumentação, acrescentando flautas às cordas lacrimosas. Inseriu um curto prelúdio instrumental de modo que, como em Purcell, ouvimos primeiro a linha de baixo sem as vozes. Assim, Bach expandiu a estrutura de doze para treze partes. Não sabemos se pretendia algum simbolismo com o número 13, embora a maioria de seus ouvintes devesse saber que a Última Ceia teve treze convidados. A imagem abaixo reproduz a partitura escrita pelo próprio Bach:

Como em *Didone* e *Dido e Eneias*, o padrão cromático evoca um indivíduo derrubado pelo destino. Dessa vez, o lutador não é uma mulher, mas um homem, alguém que sabe muito bem o que o destino guarda. Bach faz Jesus Cristo parecer penosamente humano no momento de seu sofrimento derradeiro, para que os crentes possam enfrentar de forma mais

direta sua própria dor e culpa. (Martinho Lutero vilipendiava os judeus, mas também pregava que os cristãos não deviam responsabilizar ninguém senão a si mesmos pela morte do Cristo.[45]) Trata-se de uma cena quase operística, embora testemunhada de uma distância bem aterrorizada. As vozes se afastam do baixo, movendo-se em várias direções. Há acordes lentamente pulsantes de cordas no primeiro e no terceiro tempos, flautas no segundo e no terceiro: elas sugerem algo que pinga, talvez o sangue dos ferimentos de Cristo, ou lágrimas dos olhos de seus seguidores. Na 13ª iteração, os baixos desistem de seu movimento contrário e se unem ao arrastar-se do baixo contínuo. Os sopranos também seguem a trilha cromática. Os instrumentos mais altos silenciam, como se o gotejamento tivesse parado e a vida acabado. A vitória do destino parece completa. Mas então de súbito o baixo inverte a direção e há uma guinada grandiosa do tom de mi menor para sol maior. Na página seguinte, inicia-se a Ressurreição.

variações românticas

Bach morreu em 1750, e a era do barroco morreu com ele. As formas de repetição rígida perderam seu atrativo à medida que o barroco dava lugar ao período clássico e depois ao romântico: os compositores passaram a valorizar cada vez mais a variação constante, o contraste súbito, a escalada inexorável. A música se tornou mais linear do que circular, com estruturas de grande escala partindo de ideias temáticas assertivas, passando por episódios de desenvolvimento vigoroso até chegar a desfechos de magnitude avassaladora. "O ciclo do tempo fora ajeitado numa flecha, e a flecha se deslocava cada vez mais rápido", escreve o professor Karol Berger.[46] A música não reagiria mais a uma ordem exterior; em vez disso, se tornaria uma espécie de império estético em si mesma. Em 1810, E. T. A. Hoffmann escreveu uma crítica da Quinta Sinfonia de Beethoven na qual diferenciava o *ethos* romântico do espírito mais contido de séculos anteriores: "A lira de Orfeu abriu os portões do Orco. A música revela ao homem um reino desconhecido, um mundo bastante separado do mundo exterior sensorial

que o cerca, um mundo em que ele deixa para trás todos os sentimentos circunscritos pelo intelecto a fim de abraçar o inexprimível".[47]

Para os compositores do tempo de Mozart e de gerações posteriores, a chacona, a *passacaglia* e a ária de lamento seriam esquemas aprendidos em manuais de contraponto e assemelhados. No entanto, jamais desapareceram de todo. Beethoven estudou Bach na juventude, e em algum momento topou com a Missa em Si Menor, ou uma descrição desta; em 1810, pediu ao seu editor que lhe mandasse "uma Missa de J. S. Bach que tem o seguinte Crucifixus com um *basso ostinato* tão obstinado quanto você" — e escreveu a linha de baixo do "Crucifixus".[48] Sem dúvida, Beethoven estava pensando em Bach quando, em suas 32 Variações em Dó Menor de 1806, se estendeu com afinco numa quarta cromática descendente. Dezoito anos depois, uma figura do "Crucifixus" aflorou no tempestuoso movimento de abertura em ré menor da Nona Sinfonia. Trinta e cinco compassos antes do fim, as cordas e os fagotes produzem um *basso lamento* que tem o ritmo de um canto fúnebre: é possível quase ouvir os pés dos que carregam o féretro se arrastando ao lado do caixão do herói.

Mas o *ostinato* é um pesadelo do qual Beethoven deseja despertar. O *finale* da Nona rejeita a mecânica da repetição fatal: na música dissonante, frenética, que abre o último movimento, a descida cromática reaparece momentaneamente, e quando é ouvida de novo no início da seção vocal do movimento, o solista baixo entoa: "Ó amigos, não estes tons!". Nesse momento, começa a Ode à Alegria. Beethoven talvez estivesse fazendo eco à mudança central da Missa em Si Menor — o salto do "Crucifixus" cromático para o flamejante "Et resurrexit".

O baixo lamento não permaneceria enterrado. Ele retumba em muita música do século xix: em várias obras de Brahms, na música tardia para piano de Liszt, em canções e sinfonias de Mahler. É uma presença dominante na sinfonia *Patética*, de Tchaikóvski, que termina com um movimento lento indicado como adágio Lamentoso. Já nos primeiros compassos do primeiro movimento, contrabaixos descem semitom a semitom, enquanto um único fagote pressiona espasmodicamente para cima. (O cenário é muito parecido com o movimento contrário das vozes altas e graves no Lamento de Dido.) O adágio final começa com um tema desesperadamente eloquente que contém em si o contorno gasto pelo tempo do lamento folclórico. Na coda, Tchaikóvski combina as formas modais e cromáticas do modelo do lamento, criando um emblema híbrido da dor, um pouco à maneira da chacona de Bach. O trecho termina sobre uma nota grave suavemente pulsante que lembra os graves eternos das Paixões de Bach.

O efeito do adágio lamentoso dificilmente poderia ser mais claro. Tchaikóvski parece ter voltado ao código mimético de autores do Renascimento como Ficino: à medida que a música cai, também cai o coração, até que a morte remova toda a dor. Com efeito, o tom de lamento é tão terrivelmente forte que muitos ouvintes pensaram se tratar de uma transcrição direta dos sentimentos do compositor. A obra estreou nove dias antes da morte súbita de Tchaikóvski, de cólera, em 1893, e quase no mesmo instante começaram a especular que se tratava de uma despedida consciente. Circularam rumores disparatados: de acordo com um deles, Tchaikóvski se suicidara instado por ex-colegas de escola que ficaram escandalizados com sua homossexualidade. Trata-se de um caso fascinante de alucinação induzida pela música, pois o biógrafo Alexander Poznansky comprovou que não poderia ter havido um complô desse tipo e que Tchaikóvski estava bem animado antes de ficar doente.[49] Compreende-se melhor a *Patética* não como confissão, mas como uma réplica à narrativa heroica de Beethoven, a progressão da luta solitária para a alegria coletiva. Na linha de Dowland, Tchaikóvski afirma o poder da esfera privada — a postura oposta à do eu

melancólico feliz. De fato, o lamento nunca produziu um som tão voluptuoso.

o lamento de ligeti

No século xx, a flecha do tempo se vergou novamente num ciclo, para seguir a metáfora de Karol Berger. Enquanto alguns compositores perseguiam cada vez mais músicas enigmáticas do futuro, outros encontraram uma nova emoção na repetição arcaica. A chacona e outras formas a ela relacionadas voltaram à moda. Schoenberg, saudado e temido como o destruidor da tonalidade, considerava-se, na verdade, um herdeiro de Bach, e seu método de escrita dodecafônica, que extrai o material musical de uma peça de uma série fixa de doze notas, é uma extensão do conceito de variação. (É o que defende Stefan Wolpe, um discípulo importante de Schoenberg, num ensaio sobre a Passacaglia em Dó Menor de Bach.[50]) "Nacht", a oitava canção do melodrama *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, tem por subtítulo "Passacaglia", e seu tema principal está construído em torno de um segmento cromático descendente. O ressurgimento das formas barrocas se acelerou após o horror da Primeira Guerra Mundial, que impeliu os compositores jovens a se distanciar de uma estética romântica empapada de sangue. O movimento circular da chacona e da *passacaglia* também resume uma espécie moderna de arco fatídico — a trituração de um motor monstruoso ou de uma força política. Em *Wozzeck*, de Alban Berg, uma *passacaglia* reflete a loucura arregimentada da vida militar; em *Peter Grimes*, de Benjamin Britten, a mesma forma expressa o terror crescente de um menino aprendiz nas garras de um pescador socialmente proscrito.

Nenhum compositor moderno manipulou o lamento e a chacona com mais imaginação do que György Ligeti, cuja música é conhecida por milhões de pessoas graças ao filme *2001: Uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick. Com efeito, Ligeti inspirou este ensaio. Em 1993, ouvi uma série de palestras de deslumbrante erudição feitas pelo compositor no Conservatório da Nova Inglaterra, em Boston, durante as quais várias vezes ele se referiu à

literatura do lamento. A certa altura, Ligeti cantou as notas "lá, sol, fá, mi" — o baixo *Lamento della ninfa* — e começou a catalogar sua infinidade de aparições na música ocidental, tanto no repertório clássico como nas melodias folclóricas que aprendera quando criança. Ele se lembrava de ter escutado o *bocet* na Transilvânia: "Fiquei muito impressionado com esses lamentos romenos, que as mulheres velhas são pagas para cantar quando alguém morre na aldeia. E talvez isso seja um sinal musical que está muito, muito entranhado em meu subconsciente".[51] Ele notou a semelhança entre a música cigana da Europa Oriental e o flamenco andaluz. Falou também dos madrigais de Gesulado, de "When I am laid in earth", de Purcell, do "Crucifixus", de Bach, e do Quarteto em Sol Maior, de Schubert — sobre o qual falarei mais em outro capítulo.

Ligeti entrou em contato pela primeira vez com o repertório mais antigo quando estudava no Conservatório de Kolozsvár, no início dos anos 1940. A Segunda Guerra Mundial interrompeu seus estudos: depois de servir num grupo de trabalhos forçados, voltou para casa e descobriu que muitos de seus parentes, inclusive seu pai e seu irmão, haviam morrido nos campos de concentração nazistas. Sua primeira obra importante do pós-guerra, *Musica ricercata* para piano (1951-3), se aventura em vários truques renascentistas e barrocos; o último movimento, uma fuga abafada, se baseia em uma das melodias cromáticas de Frescobaldi. Após deixar a Hungria em 1956, Ligeti entrou em seu período de vanguarda, produzindo partituras em que melodia e harmonia parecem desaparecer numa névoa envolvente de acordes *cluster*, embora essas massas de som sejam, na verdade, compostas de milhares de figuras microscópicas em redemoinho. Na década de 1980, Ligeti retomou um tipo excêntrico de escrita tonal, num esforço para dialogar mais diretamente com a tradição clássica; talvez ele quisesse também escavar suas lembranças torturadas do passado europeu. O final de seu Trio para Trompa se intitula "Lamento"; no início, o violino geme suavemente numa descida cromática quebrada. Embora o motivo se repita em estilo de chacona, trata-se de uma cerimônia um pouco desequilibrada de luto, e seus tons fúnebres dão lugar a um delírio total. No ápice da peça,

os três instrumentos executam soluços musicais sucessivamente, como se imitassem o choro das mulheres da aldeia que Ligeti ouviu quando menino.

Na última fase de sua carreira, Ligeti inventou seu próprio lamento característico. Richard Steinitz, o biógrafo do compositor, o define como uma melodia de três frases descendentes, caindo às vezes por semitons e às vezes, por intervalos mais amplos, com a nota inicial com frequência se movendo lentamente para cima e a frase final alongando-se mais que as duas anteriores.[52] Essa elevação e o alongamento das frases são outra lembrança da prática folclórica. O lamento de Ligeti cascateia por todos os registros do estudo para piano "Outono em Varsóvia"; figura também em vários trechos temerariamente intensos do Concerto para Violino (cujo quarto movimento é uma *passacaglia*) e do Concerto para Piano. E, na Sonata para Viola, chacona e lamento mais uma vez se cruzam. O movimento final da sonata tem por título "Chaconne chromatique", e o ritmo do tema principal — uma sequência alternada de notas curtas e longas (curto-longo, curto-longo, curto-curto-curto-curto-longo) — lembra o movimento lânguido do Lamento de Dido. Então, o motivo começa a acelerar, transformando-se, nas palavras de Steinitz, em "rápido, exuberante, apaixonado".[53] Como em *Rock húngaro*, a animada chacona para cravo de Ligeti, o espectro da velha dança espanhola retorna, contorcendo-se atrás de uma tela de gaze modernista.

o blues

Em 1903, o líder de banda afro-americano W. C. Handy estava matando tempo numa estação de trem em Tutwiler, Mississippi — uma pequena cidade da região pobre e principalmente negra do delta do Mississippi — quando topou com um homem esfarrapado que cantava e dedilhava o que Handy descreveu depois como "a música mais esquisita que eu já havia escutado".[54] O músico sem nome, com o rosto marcado pela "tristeza das eras", repetia sem parar a frase "*Goin' where the Southern cross' the Dog*" e tirava notas de sua guitarra aplicando uma faca às cordas. O refrão se referia

ao ponto de encontro de duas linhas ferroviárias, mas evocava alguma cena sobrenatural mais vaga. Handy tentou captar o cantor-fantasma de Tutwiler em números como "The Memphis blues", "The yellow dog blues" e "The St. Louis blues". O último, de 1914, desencadeou uma febre pela música que veio a ser conhecida como o blues.

Uma característica comum a muitos dos primeiros blues, comerciais ou rurais, é o velho portamento cromático descendente. Ele ocorre quase que de maneira subliminar na sequência de abertura de "St. Louis blues", e realiza uma inconfundível aparição na gravação que Bessie Smith fez dessa canção em 1925, na qual o jovem Louis Armstrong executa solos em seu trompete que lembram estocadas de florete. Em "Crazy blues", de Mamie Smith, ele assume uma exuberância burlesca, fundindo-se com o glissando audacioso do trombone de vara.

No final dos anos 1920 e nos anos 1930, a tecnologia de gravação captou as vozes de numerosos praticantes autênticos do blues do Delta: Charley Patton, Willie Brown, Son House, Skip James, Robert Johnson e outros. Esses cantores ganhavam a vida como trabalhadores rurais, operários, nômades e contrabandistas, tocando nas horas vagas. Em seus discos, ouve-se uma rápida articulação da figura cromática descendente — pensem na linha de baixo do "Crucifixus" acelerada e despojada. Quando Willie Brown a toca em "Future blues", as cordas estalam violentamente em ênfase:

Can't tell my future, I can't tell my past
Lord, it seems like every minute sure gon'be my last.[i]

Skip James, o músico mais astuto entre os cantores de blues do Delta, usa o *riff* cromático para obter um efeito irônico em "I'm so glad"; é um número ostensivamente animador com um toque de *gospel*, mas a contínua contracorrente cromática enfraquece a alegação do cantor de estar "cansado de chorar, cansado de gemer, cansado de padecer por você". Linhas cromáticas serpenteiam através de "Devil got my woman", de James, uma ode belamente dorida ao amor que deu errado: "Prefiro ser o diabo a ser o

homem daquela mulher...". Robert Johnson, que os rumores diziam ter vendido a alma ao diabo em nome de sua arte, se apoiava em grande medida no portamento em números como "Cross road blues", "Me and the Devil blues" e "Walkin' blues".

As origens do *riff* são obscuras. Parece ter raízes profundas na música negra, remontando, por meio do ragtime, aos repertórios mal documentados da canção afro-americana do século xix. Talvez esteja até relacionado às linhas cromáticas escorregadias que foram gravadas em cantos dos povos ewe e ioruba, da África Ocidental.[55] Embora seja fiel à forma clássica da escadaria do diabo,[j] o *riff* tem pouca relação aparente com os lamentos *ostinati* de épocas anteriores: é um elemento decorativo, não uma linha de baixo. E emana uma vibração diferente, em conformidade com a complexidade emocional da forma do blues. O blues é sensual, esperto, durão; está cheio de elasticidade, mesmo quando leva em conta o poder do destino. O gesto de lamento se anula e engendra seu oposto. Esse é o subtexto da peça inovadora de Duke Ellington *Reminiscing in tempo*, de 1935, uma fantasia jazzística de treze minutos impulsionada por um curto *ostinato* cromático. Ela foi escrita após a morte da mãe do compositor, mas mantém a dor à distância, terminando num clima animado, urbano. O *ostinato* que se arrasta se transforma num *walking bass*, dançante.[l]

O cromatismo do blues entrou na corrente musical dominante americana através do *hot jazz* dos exuberantes anos 1920. Foi também uma ferramenta preferida nas "cozinhas" criativas da Tin Pan Alley: Gershwin adorava introduzir movimento de semitom nas vozes interiores de canções como "Someone to watch over me". Uma sugestão de baixo cromático descendente lança uma sombra sobre o início de "My funny valentine", de Richard Rodgers. Por certo os compositores da Tin Pan Alley, muitos de família russo-judaica, tinham múltiplas fontes de onde tirar esses truques; eles lançavam mão generosamente da música clássica romântica e também de canções ídiches. De uma forma ou de outra, a linha cromática suspirante se difundiu tanto como sinal de sofisticação cosmopolita que se transformou num clichê. Às vezes, no entanto, ela trazia uma mensagem mais urgente.

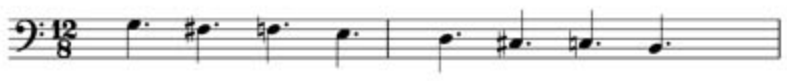
Quando Frank Sinatra começou a fazer discos conceituais deprimidos no final da década de 1950 — *In the wee small hours*, *Only the lonely*, *No one cares* e outros estudos de melancolia da Guerra Fria —, ele parecia requerer linhas cromáticas taciturnas para estabelecer o tom. Um baixo *pizzicato* lamentoso ronda por toda a "Angel eyes", cujo estado emocional encharcado de uísque vai do vingativo ao suicida ("Desculpe-me enquanto desapareço").

As baladas noturnas de Sinatra dos anos 1950 prenunciam uma estranha e maravilhosa virada da história da música: o retorno, por volta de 1965, do *basso lamento* cromático, em roupagem rigorosa, quase neobarroca. O motivo de sua volta é difícil de explicar. Por um lado, o ressurgimento da música folk americana dos anos 1950 deu vida nova a formas antigas de balada, que dependiam de repetição das estrofes. Além disso, a música barroca estava muito em voga no final da década de 1950, quando as gravações das *Quatro estações*, de Vivaldi, pelos I Musici e a versão de Glenn Gould das *Variações Goldberg* venderam em quantidades enormes. E talvez a bossa nova brasileira tenha desempenhado um papel coadjuvante; como mostra Peter Williams em sua ampla pesquisa para *The chromatic fourth*, linhas cromáticas líquidas percorrem "Corcovado", de Tom Jobim.[56]

Qualquer que tenha sido a razão, o fato é que em meados da década de 1960 o *basso lamento* estava de novo na moda. Podemos ouvi-lo em "Chim chim cher-ee", a canção valsante do limpador de chaminés de *Mary Poppins*, filme musical de Richard e Robert Sherman. Está também em "Michelle", do disco *Rubber soul*, dos Beatles, e em várias canções posteriores do grupo. Ele ressoa sete vezes no manifesto psicodélico de Bob Dylan, "Ballad of a thin man", estruturando o refrão "Alguma coisa está acontecendo aqui/ Mas você não sabe o que é, sabe, mr. Jones?". (As *dramatis personae* da canção, que consistem em um anão caolho, aberrações circenses e um engolidor de espadas de salto alto, lembram vagamente a lista de convidados para o casamento de Almadán de "Un sarao de la chacona", de Juan Arañés.) O estudioso do rock Walter Everett catalogou dezenas de baixos cromáticos na música pop dos anos 1960 e 1970: uma playlist peculiar poderia reunir coisas como "How could I be such a fool?", "Can't take my eyes off you", "My

way", "Hooked on a feeling", "Time in a bottle" e "Hotel California", dos Eagles. Como observa Everett, a última canção tem por cenário apropriado uma cidade-missão espanhola decadente, remanescente do século xviii, ao lado de uma rodovia no deserto.[57]

Coube ao Led Zeppelin, a gigantesca banda de *hard rock* dos anos 1970, aperfeiçoar o rock barroco. Dylan e os Beatles podem ter ganhado os elogios dos intelectuais, mas o Led Zeppelin fez uma incursão não menos ambiciosa na história da música, apropriando-se de rock, música folclórica, blues do Delta, música indiana e outras não ocidentais e noções rudimentares de tradição clássica. "Babe I'm gonna leave you" e "Stairway to heaven" partem ambas de meticulosos exercícios de dedilhado de guitarra semiclássica, com linhas cromáticas descendentes entrelaçadas; rastros de órgão bachiano dão ares de igreja a "Your time is gonna come" e "Since I've been loving you". Várias das criações de peso da banda se baseiam em linhas de baixo engenhosamente repetidas: "Kashmir" é construída sobre um *riff* que sobe de semitom em semitom, cromaticamente.

A primeira obra-prima do Led Zeppelin foi "Dazed and confused", uma canção de amor atormentada que Jimmy Page, o guitarrista da banda de dedos ágeis e levemente satânico, começou a tocar quando estava nos Yardbirds. Page tomou emprestados muitos elementos da peça de um cantor-compositor de Nova York chamado Jake Holmes, que incluiu uma faixa com o mesmo nome em seu disco *"The above ground sound" of Jake Holmes*, de 1967. A canção de Holmes é baseada em descidas cromáticas consecutivas; elas eram obra de um baixista itinerante chamado Rick Randle, o qual foi descrito mais tarde por Jake Holmes como "louco de pedra";[58] a última notícia sobre ele dizia que estava vivendo em Utah com uma feiticeira.

Na versão do Led Zepellin, que consta do álbum de estreia da banda, de 1969, John Paul Jones dá à linha de baixo um som ameaçador, parecido com o de um órgão — o *riff* do blues do Delta monumentalizado. Em gravações das apresentações da banda em estádios no início dos anos 1970, em que a canção se estende por meia hora ou mais, o *motto* do baixo sofre transformações ostentosas, às vezes bruxuleando na guitarra encurvada de Page, às vezes guinchando na zona de alto falsete da voz de Robert Plant. Por longos trechos, o baixo fica em silêncio enquanto cantor e guitarrista se desafiam. Por fim, num momento de clímax, o tema é trovejado por contrabaixo e guitarra em conjunto, saturando o espaço musical.

Quando surgiu pela primeira vez, no final do século xvi, a chacona prometia uma alteração radical da ordem social, uma libertação do corpo. O mesmo espírito fora da lei anima o rock e o pop modernos: o redemoinho de uma linha de baixo repetida permite que uma multidão de fãs dançantes esqueça por um momento as rotinas lineares da vida cotidiana. Quando Frescobaldi e Bach reformularam a dança e fizeram dela uma forma rígida, voltada para dentro, inclinando-a para o lamento, eles apontavam para uma forma diferente de liberdade, aquela do indivíduo que se define em oposição à massa. "Dazed and confused", em suas seções internas, implica uma busca semelhante pelo eu: o impulso cru do rock and roll dá lugar a variações etéreas. É um grande e audacioso hino de rock em seu cerne, mas tal como a dança subsiste na chacona de Bach, o lamento permanece na arena do rock. Sobretudo, a canção demonstra como as mesmas estruturas musicais profundas insistem em se materializar ao longo dos séculos. Se uma máquina do tempo reunisse alguns músicos espanhóis do final do século xvi, uma seção de baixo contínuo liderada por Bach e músicos da banda de Ellington de 1940, e se John Paul Jones entrasse com a linha de baixo de "Dazed and confused", eles poderiam, depois de um ou dois minutos de confusão, encontrar um terreno comum. A dança da chacona é mais ampla do que o mar.

a *Shakespeare: Tragédia*. São Paulo, Abril Cultural, 1978. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. (N. T.)
b Em tradução literal: "Zéfiro retorna e de suaves odores/ o ar faz grato e os pés liberta às ondas/ e, murmurando entre as verdes frondes,/ faz dançar ao belo som no prado as flores". (N. T.)
c Em tradução literal: "Faz com que retorne o meu/ amor como era antes,/ ou me mata, para que eu/ não me atormente mais". (N. T.)
d Em tradução literal: "Sacodem, tremem,/ ardem, caem,/ Pórticos e templos./ Viram pó,/ vestes em cinzas,/ púrpura e império". (N. T.)
e Em tradução literal: "Prazer só tenho em chorar,/Alimento-me somente de lágrimas./A dor é meu deleite/E minha alegria são os gemidos". (N. T.)
f Em tradução literal: "Dessas belas trevas tememos os braços/ E tudo cede aos seus encantos,/ Loiros, digo-lhes adeus". (N. T.)
g Em tradução literal: "Quando eu jazer na terra, que meus erros não criem/ inquietação em teu peito,/ Lembra de mim, mas ah, esquece meu destino". (N. T.)
h Em tradução literal: "Ele também foi crucificado por nós/ sob Pôncio Pilatos, sofreu/ e foi sepultado". (N. T.)
i Em tradução literal: "Não posso dizer meu futuro, não posso dizer meu passado/ Senhor, parece que cada minuto com certeza vai ser meu último". (N. T.)
j Em inglês "*classic devil's-staircase shape*", provavelmente se referindo à analogia musical que Ligeti fez das ilusões visuais de Escher e Penrose em seu estudo nº 13 para piano, cujo título é "L'escalier du diable", ou "escadaria do diabo". (N. R. T.)
l *Walking bass*, literalmente, baixo caminhante. No jazz e no blues, o contrabaixo faz o acompanhamento, tocando uma ou duas notas por tempo, que caminham para o agudo e para o grave, sempre em graus conjuntos. (N. R. T.)

3. Máquinas infernais: Como as gravações mudaram a música

Há mais de um século, o compositor e maestro John Philip Sousa advertiu que a tecnologia destruiria a música. Ao testemunhar perante o Congresso dos Estados Unidos em 1906, ele disse: "Essas máquinas falantes vão arruinar o desenvolvimento artístico da música neste país. Quando eu era menino [...] diante de cada casa, nas noites de verão, viam-se jovens reunidos, cantando as canções do momento ou antigas. Hoje, ouvem-se essas máquinas infernais tocando noite e dia. Não sobrará uma única corda vocal".[1] Sousa insistiu no tema em artigos e entrevistas posteriores. "Está chegando o tempo em que ninguém estará disposto a se submeter à disciplina enobrecedora de aprender música", declarou. "Todos terão sua música pronta para ouvir ou pirateada em seus armários."[2] Alguma coisa se perde de modo irrecuperável quando não estamos mais na presença de corpos que fazem música, disse Sousa. "A canção do rouxinol é deliciosa porque é o próprio rouxinol que a emite."[3]

Antes de chamar Sousa de rabugento, o leitor talvez deva levar em conta como a música mudou drasticamente nos últimos cem anos. Ela alcançou uma onipresença avassaladora em nosso mundo: milhões de horas de sua história estão disponíveis em disco; rios de melodia digital correm na internet; mp3 players com 40 mil canções podem ser enfiados no bolso ou na bolsa. No entanto, a música não é mais algo que fazemos nós mesmos, ou até que observamos outras pessoas fazer diante de nós. Ela se tornou um meio radicalmente virtual, uma arte sem rosto. Quando caminhamos pela cidade num dia comum, nossos ouvidos registram música em quase todos os

momentos — linhas de baixo explodindo de carros que passam, pedaços de hip-hop vazando dos fones de ouvido de adolescentes no metrô, o sinal do celular de um advogado tocando a "Ode à alegria", de Beethoven — mas quase nada disso será resultado imediato de um trabalho físico de mãos ou vozes humanas. No futuro, o fantasma de Sousa talvez diga, a reprodução substituirá a produção. Ouvintes zumbificados revolverão os arquivos do passado e a música nova consistirá em rearranjos da antiga.

Desde que Edison inventou o cilindro fonográfico, em 1877, há gente que avalia o que a gravação fez em favor e desfavor da arte da música. Inevitavelmente, a conversa descambou para os extremos retóricos. Sousa foi um porta-voz pioneiro do partido apocalíptico que depois recebeu a adesão de reacionários, contestadores, luddistas e teóricos pós-marxistas. No canto oposto estão os utópicos, que alegam que a tecnologia não aprisionou a música, mas libertou-a, levando a arte da elite às massas e a arte das margens para o centro. Antes de Edison, dizem os utópicos, as sinfonias de Beethoven só podiam ser ouvidas em salas de concerto selecionadas. Agora, as gravações levam o homem de Bonn aos confins do planeta, convocando a multidão saudada na "Ode à alegria": "Abracem-se, milhões!". Glenn Gould, depois de afastar-se das apresentações ao vivo em 1964, previu que dentro de um século o concerto público desapareceria no éter eletrônico, com um grande efeito benéfico sobre a cultura musical.[4]

Tendo descoberto grande parte de minha música preferida por intermédio de lps e cds, não estou disposto a entrar para o partido da lamentação. Os ambientes urbanos modernos costumam ser tão sem alma ou feios que sou grato ao toque humanizador do som eletrônico. Mas também não posso aceitar o futurismo radical de Gould. Quero estar a par dos efeitos da tecnologia, positivos e negativos. Quero uma teoria pragmática que faça a mediação entre a interpretação ao vivo e a reprodução, sem berros apocalípticos nem propaganda empresarial. Por sorte, estudiosos e críticos vêm explorando metodicamente esse terreno há muitas décadas, tentando descobrir o que acontece de verdade quando ouvimos música sem músicos na sala. Eles não chegaram a conclusões

inabaláveis, mas nos dão a maior parte das ferramentas conceituais de que precisamos para ouvir com a precaução — e a ambivalência — que esse meio mágico exige.

* * *

A principal ironia da história da gravação é que Edison não fez o fonógrafo tendo em mente a música. Ao contrário, ele concebeu seu cilindro como uma engenhoca para os negócios, que substituiria a prática cara e imperfeita da estenografia e teria a virtude suplementar de preservar para sempre a voz dos falecidos. Em ensaio de 1878 intitulado "O fonógrafo e seu futuro", Edison, ou seu *ghost-writer*, afirmava que sua invenção iria "aniquilar tempo e espaço, e reter para a posteridade a mera expressão vocal do homem".[5] "Aniquilação" é uma figura de linguagem ambígua. A gravação abriu linhas de comunicação entre mundos distantes, mas também pôs a arte mais antiga e as tradições folclóricas em perigo de extinção. Tendo a cultura popular americana como seu deus caseiro, ela provocou uma homogeneização global do gosto cujos efeitos ainda estão se difundindo.

Embora mencionasse a ideia de gravar música em seu artigo de 1878, Edison não fazia alusão a uma indústria musical. Ele descrevia o fonógrafo como uma ferramenta para ensinar canto e uma extensão natural da produção doméstica de música: "Um amigo pode, numa visita matutina, cantar para nós uma canção que deliciará uma companhia noturna".[6] Na década de 1890, no entanto, empreendedores espertos já haviam instalado fonógrafos em salas de jogos, para que os clientes pudessem ouvir suas canções preferidas em tubos de ouvido. Em 1888, Emile Berliner introduziu o disco plano, um dispositivo de armazenamento mais prático, e imaginou com ele todo o negócio moderno da música — distribuição em massa, estrelas da gravação, royalties e o resto. Em 1902, nascia o primeiro grande astro: o tenor Enrico Caruso, cuja voz ainda é um dos fenômenos mais petrificantes da história da gravação. O tom agudo e metálico de Caruso, aquele latido de ouro, fazia o próprio homem parecer visceralmente

presente, provando a teoria de Edison da aniquilação de espaço e tempo. Já Johannes Brahms, que em 1889 tentou gravar sua Primeira Dança Húngara, não teve tanta sorte. O mestre parece nos enviar uma mensagem truncada de uma espaçonave que se desintegra perto de Plutão.

Sempre que surge uma nova engenhoca, o pessoal de vendas inevitavelmente diz que uma engenhoca mais antiga ficou obsoleta. O automóvel empurrou para o lado a ferrovia, o computador substituiu a máquina de escrever. Sousa temia que o fonógrafo acabasse com a música ao vivo. Seus temores eram excessivos, mas não irracionais. A Victor Talking Machine Company, que o engenheiro Eldridge Johnson fundou em 1901, comercializava suas máquinas não somente como recipientes para música, mas como instrumentos em si mesmos. De certo modo, a Victor tinha por alvo o piano, que por volta da virada do século dominava a vida musical doméstica, do salão à taberna. A Victrola mais vendida de 1906, um objeto imenso de 1,20 metro de altura e mais de sessenta quilos, era revestida de mogno "com acabamento de piano",[7] caso alguém não estivesse captando a mensagem. Anúncios mostravam famílias reunidas em torno de seus fonógrafos, sem piano à vista. Edison, cujos cilindros logo começaram a perder em popularidade para os discos planos, estava tão decidido a provar a verossimilhança de suas máquinas que realizou uma série nacional de testes de som, nos quais salões eram mergulhados na escuridão e plateias se mostravam supostamente incapazes de diferenciar entre Anna Case cantando ao vivo e um de seus discos.

Cada salto subsequente da tecnologia de áudio — microfones, fita magnética, lps, som estéreo, transistores, som digital, cds e mp3 — provocou o mesmo tipo de reação exagerada. O último dispositivo inspira uma confusão inebriante entre realidade e reprodução, enquanto se denuncia que a máquina maravilhosa de ontem era inadequada e até primitiva. Em 1931, quando ouviu um exemplo pioneiro de gravação estereofônica, o compositor e crítico Deems Taylor comentou: "A diferença entre o que costumamos ouvir e o que eu ouvi era mais ou menos a diferença entre olhar para uma fotografia de alguém e olhar para a própria pessoa".[8] Vinte

anos depois, Howard Taubman escreveu sobre um *long-play* do selo Mercury: "O tom da orquestra é tão natural que parecemos ouvir uma presença viva".[9] (A Mercury prontamente adotou "Presença viva" como slogan.) Um anúncio de alta-fidelidade da década de 1950 oferecia aos usuários "o melhor assento da casa" — uma experiência que não era simplesmente igual à da sala de concertos, mas superior a esta, pois isenta da inconveniência da "distração da plateia".[10] Um comercial de televisão dos anos 1970, estrelado por Ella Fitzgerald, fazia a pergunta famosa: "É ao vivo ou é Memorex?". Os *compact discs* prometiam "som perfeito para sempre".

É também inevitável que o papo otimista dos audiófilos provoque uma reação contrária dos ouvintes que duvidam da retórica da fidelidade e perfeição. Os dissidentes se queixam que o último aparelho é, na verdade, inferior ao antigo — artificial, inautêntico, sem alma. Greg Milner documentou essas idas e vindas sem fim em seu livro *Perfecting sound forever*, um relato elegantemente cético da ideologia do progresso do áudio. Alguns entusiastas do cilindro de Edison achavam que nenhuma outra máquina dava uma sensação tão fiel do calor da voz humana. Quando a gravação elétrica chegou, alguns intransigentes detectaram apenas falsificação no uso de microfones para amplificar sons suaves e inventar uma perspectiva sonora que não existe para os ouvidos humanos. "Pergunto-me se a tonalidade pura desaparecerá da Terra em algum momento", escreveu um crítico britânico em 1928.[11]

A fita magnética levou à mudança mais crucial na relação entre gravações e realidade musical. Engenheiros alemães aperfeiçoaram o gravador de fita magnética, o Magnetophon, durante a Segunda Guerra Mundial. Certo fim de noite, um especialista em áudio chamado Jack Mullin estava monitorando a rádio alemã para o exército quando notou que uma transmissão orquestral era espantosamente clara: parecia "ao vivo", mas nem mesmo por um capricho de Hitler a orquestra poderia estar tocando no meio da noite.[12] Após o fim da guerra, Mullin foi atrás de um Magnetophon e o levou para os Estados Unidos. Fez uma demonstração do aparelho para Bing Crosby, que o utilizou para gravar seus programas de rádio com

antecedência. Crosby foi um pioneiro daquele que talvez seja o mais famoso de todos os efeitos tecnológicos, o *croon* [canto murmurado]. Com a fita magnética, ele podia quase sussurrar ao microfone e ainda assim ser ouvido em todo o país; uma queda marcante no ruído de superfície significava que era possível registrar murmúrios vocais tão facilmente quanto o estrépito do trompete de Louis Armstrong.

O processo magnético também possibilitou que os intérpretes inventassem sua própria realidade no estúdio. Erros podiam ser corrigidos com a montagem de pedaços de diferentes *takes*. Na década de 1960, os Beatles e os Beach Boys, na esteira das composições eletrônicas de Cage e Stockhausen, montaram complexas paisagens sonoras em estúdio que jamais poderiam ser repetidas no palco; até mesmo Glenn Gould teria problemas para executar o solo de teclados mecanicamente acelerado em "In my life". Iniciava-se o grande debate do rock sobre autenticidade. Os Beatles estavam fazendo a arte avançar ao reinventá-la no estúdio? Ou estavam perdendo contato com a inteligência rude e vigorosa das tradições do folk, do blues e do rock? Bob Dylan ocupava o extremo oposto, gravando discos em poucos dias e evitando qualquer *overdubbing* vocal até os anos 1970. O estudioso de Dylan Clinton Heylin afirma que, enquanto os Beatles gastaram 129 dias fazendo *Sgt. Pepper*, Dylan precisou de apenas noventa dias para fazer seus *quinze* primeiros discos.[13] No entanto, uma gravação simples, "lo-fi", não pode reivindicar a verdade musical; de fato, ela se torna facilmente outro efeito, o efeito de não ter efeito. As bandas de rock neoclássico de hoje pagam caro para fazer um som antigo.

O advento da gravação digital foi, para muitos céticos, a atrocidade definitiva. As máquinas antigas vibravam em sintonia com seus temas: os montes e vales em um cilindro ou disco plano seguiam os contornos da música. A tecnologia digital literalmente picou as vibrações que entravam em bits — séries de zero e um codificadas num cd e depois reconstituídas num tocador de cd. Os tradicionalistas acharam que o produto final era uma espécie de música androide. Neil Young, cantor-compositor canadense de voz crua, foi especialmente fulminante: "Ouvir um cd é como olhar o mundo

através de uma janela com tela".[14] Passo a passo, as gravações se transformaram num mundo cada vez mais ficcional, justo quando se tornam mais "reais". A fronteira final — por enquanto — foi atingida com o Auto-Tune, o Pro Tools e outras formas de software digital, que podem reajustar toques desafinados e gerar orquestras inteiras do nada. Ao toque de uma tecla, uma estrelinha sem ouvido musical se torna melodiosa e uma banda de rock colegial vira wagneriana.

No entanto, a existência de algum equivalente na área do áudio da lei da conservação da energia significa que essas crises incessantes têm uma maneira de se compensar. Impostores, charlatães e mediocridades prosperam em todas as épocas; os artistas de talento conseguem sobreviver ou, ao menos, fracassar memoravelmente. A tecnologia por certo promoveu a carreira de nulidades, mas também deu uma ajuda aos que não tinham um pé no sistema. Em nenhuma área isso é mais evidente do que na história da música afro-americana. Quase desde o início, a gravação possibilitou que músicos negros nas margens da cultura — em especial os cantores de blues do delta do Mississippi — fossem ouvidos com nada mais do que uma voz e uma guitarra. Muitos desses artistas foram esbulhados por empresas manipuladoras, mas sua música se difundiu. As gravações deram a Armstrong, Ellington, Chuck Berry e James Brown uma chance de ocupar uma plataforma global que a velha América idílica e racista até o âmago de Sousa lhes teria negado. O fato de seus discos terem desempenhado um papel crucial no avanço dos direitos civis dos afro-americanos põe na perspectiva correta o debate sobre se a tecnologia foi "boa" ou não para a música.

O hip-hop, a forma do pop dominante na virada do século, oferece a prova mais eletrizante do poderoso efeito da tecnologia. Como conta Jeff Chang em seu livro *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation* [Não posso parar não vou parar: uma história da geração hip-hop], o gênero surgiu em guetos verticais de pobreza absoluta, onde as famílias não tinham condições de comprar instrumentos para seus filhos e até a música mais rudimentar parecia fora do alcance.[15] Mas mesmo assim

faziam música: o próprio toca-discos se transformou em instrumento. Na década de 1970, no South Bronx, djs como Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash usavam toca-discos para criar uma colagem chocante de efeitos — *loops*, *breaks*, *beats*, arranhões. Mais tarde, djs e produtores em estúdio usaram *sampling* digital para fazer algumas das montagens sonoras mais densas da história da música: *Paid in full*, de Eric B. e Rakim, *Fear of a black planet*, do Public Enemy, *The chronic*, do Dr. Dre.

Mais cedo ou mais tarde, toda a crítica de discos acaba por citar o ensaio de Walter Benjamin "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", escrito no final da década de 1930. O trecho citado com mais frequência é a discussão de Benjamin sobre a perda da "aura" em torno das obras de arte — o "aqui e agora" do objeto artístico sagrado, sua relação com uma comunidade bem definida.[16] Essa formulação parece lembrar o lamento familiar, que remonta a Sousa, de que as gravações sugaram a vida da música. Mas, quando Benjamin falou do definhamento da aura e da ascensão da arte reprodutível, seu objetivo não era a lamentação. Embora chegasse perto do populismo, ele manifestava uma desconfiança persistente em relação ao discurso elitista — o favorecimento automático da devoção à alta cultura em detrimento do consumo de massa. O culto da arte pela arte, observava Benjamin, estava se deteriorando em *Kitsch* fascista. Os filmes de Charles Chaplin, ao contrário, misturavam quedas de bunda no chão com mensagens políticas subversivas. Em outras palavras, a reprodução mecânica não é um processo inerentemente aviltante; um artista *outsider* pode utilizá-la para driblar os guardiões da cultura e propor ideias radicais. O fato de os brutamontes do comércio raramente deixarem de vencer no fim não diminui a glória do momento.

Embora os intérpretes e ouvintes de música clássica gostem de se imaginar numa torre alta, longe do tumulto eletrônico, eles também são servos das máquinas. Um pouco da propaganda mais entusiasmada pelas novas tecnologias veio do lado clássico, onde a ilusão da reprodução perfeita

é particularmente sedutora. Espera-se que os discos de música clássica neguem o fato de que são discos. Esse processo envolve, paradoxalmente, uma quantidade considerável de artifícios. *Overdubbing*, *patching*, *knob-twiddling* e, em anos recentes, correção de afinação, tudo entra em jogo. O fenômeno da falsa estrela que tem dificuldade para repetir na sala de concertos o que simula fazer no disco não é desconhecido.

Talvez exista algo de artificial no próprio ato de fazer uma gravação de estúdio, por mais inteligente que seja a apresentação. No auge da era do hi-fi, importantes produtores e executivos de música clássica — Walter Legge, na emi; Goddard Lieberson, na Columbia Records; e John Culshaw, na Decca, para mencionar três dos melhores — gastaram muitos milhões de dólares contratando orquestras, solistas e regentes de primeiríssima linha, num esforço para criar gravações definitivas dos pontos altos do repertório clássico. Eles alcançaram essa meta: qualquer lista curta de clássicos do toca-discos incluiria a *Tosca*, de Maria Callas, *Tristão e Isolda*, de Wilhelm Furtwängler, o *Anel*, de Georg Solti, e as *Variações Goldberg*, de Glenn Gould, discos gravados ou iniciados nos anos 1950. Contudo, a excelência dessas gravações representava um problema para os músicos em atividade que tinham de tocar depois delas. Os apresentadores de concertos começaram a se queixar de que os colecionadores de discos haviam formado uma plateia separada que raramente se aventurava à sala de concertos. Os discos ameaçavam tornar-se uma fantasmagoria, uma realidade virtual que usurpava o espaço do concerto. (Gould afirmou que o *Anel*, da Decca, obtinha "uma unidade mais efetiva entre a intensidade da ação e o deslocamento de som do que seria possível na melhor de todas as temporadas em Bayreuth".[17]) Quando se arriscavam a ir a um concerto, muitos traziam o hábito da audição em casa. O ritual solitário de absorver sinfonias na sala de estar quase certamente contribuiu para a crescente quietude do público clássico; aquele intervalo sem aplausos depois do primeiro movimento da *Eroica* combina com o som sussurrante dos sulcos do *long-play*.

Tal como o observador mítico de Heisenberg, o fonógrafo nunca foi um mero gravador de eventos: ele mudou não somente o modo como as pessoas ouviam, mas também como cantavam e tocavam. Mark Katz, em seu livro *Capturing sound* [Captando o som], chama essas mudanças de "efeitos fonográficos" (a expressão vem do estúdio digital, onde é usada para descrever os estalidos e arranhões que às vezes são acrescentados a faixas de música pop para dar um ar antigo).[18] Katz dedica um capítulo de seu livro à mudança na técnica de violino ocorrida no início do século xx. Ela envolvia o vibrato — o tremor da mão no braço do instrumento, pelo qual o músico pode dar às notas uma doçura de trinado. Gravações muito antigas e indícios escritos sugerem que em épocas anteriores o vibrato era usado com muito mais parcimônia do que hoje. Nas décadas de 1920 e 30, muitos violinistas de destaque já haviam adotado o vibrato contínuo, que se tornou o estilo aprovado nos conservatórios. Katz afirma que a tecnologia provocou essa mudança.[19] Quando se acrescentava uma oscilação ao tom do violino, o fonógrafo era capaz de captá-lo com mais facilidade; é um som "mais largo" em termos acústicos, uma bolha de várias frequências superpostas. Do mesmo modo, o foco confuso do vibrato permitia que os intérpretes escondessem as inexatidões da entonação, e desde o início o fonógrafo tornou os músicos mais tímidos do que antes em relação à modulação. O que funcionava no estúdio se difundiu então para a sala de concertos.

Robert Philip, um estudioso britânico especializado na prática da execução, trata do mesmo problema em seu livro *Performing music in the age of recording* [A execução da música na era da gravação]. Ele propõe que, quando ouviam os discos de suas próprias execuções, os músicos passavam por uma espécie de estágio do espelho; pela primeira vez eram forçados e encarar seus eus "verdadeiros". "Nos primeiros anos do século xx, músicos que ouviram pela primeira vez gravações deles mesmos ficaram surpresos com o que escutaram, dando-se conta subitamente de inexatidões e maneirismos de que não suspeitavam", escreve Philip.[20] Quando voltaram ao palco, diz ele, tentaram encarnar o eu superior que haviam vislumbrado no espelho fonográfico, e nunca mais tocaram da mesma maneira.

Philip faz uma fascinante descrição de como tocavam os intérpretes clássicos na virada para o século xx. "Evitar o desastre era o padrão para um bom concerto", escreve ele.[21] Os ensaios eram curtos, os contratempos, rotina. A precisão não era um valor universal. Os pianistas arpejavam os acordes, em vez de tocá-los num único ataque. Os executantes de instrumentos de cordas deslizavam expressivamente de uma nota para outra — portamento, assim se chamava esse estilo —, imitando o deslizar da voz. Numa gravação de 1912, o grande violinista belga Eugène Ysaÿe "oscila de ambos os lados do acento rítmico, enquanto o piano mantém um ritmo constante".[22] As orquestras flertavam com o caos, num esforço para gerar o máximo de paixão, é o que testemunham as gravações feitas por Edward Elgar de sua música. E os próprios instrumentos soavam de modo diferente, dependendo da nacionalidade do intérprete. Os fagotes franceses tinham um tom pungente, bem distinto do timbre arredondado dos fagotes alemães. Os flautistas franceses, ao contrário, usavam mais vibrato do que os colegas alemães e ingleses, oferecendo um timbre mais quente e mais suave. A cultura orquestral americana, que reuniu músicos imigrantes de todos os países europeus, começou a desfazer as diferenças, e as gravações ajudaram a cimentar o novo padrão. O estilo que soava melhor na gravação — nesses casos, os fagotes alemães e as flautas francesas — se tornou o meio-termo justo. Os jovens virtuoses de hoje podem ter idiossincrasias reconhecíveis, mas sua forma de tocar raramente indica que vieram de algum lugar específico ou que derivaram de determinada tradição.

A ópera é vítima da mesma tendência padronizadora. O regente e estudioso Will Crutchfield cita um exemplo espantoso de "efeito fonográfico" em um ensaio sobre as mudanças de percepção do estilo operístico. Certa vez ele se deteve a comparar todas as gravações existentes de "Una furtiva lagrima", a plangente ária para tenor da ópera cômica *bel canto* de Donizetti, *L'elisir d'amore*. Crutchfield queria saber o que os cantores de várias épocas fizeram com a cadência — a parte para solista do final da ária em que a orquestra para e o tenor executa algumas acrobacias graciosas. As gravações mais antigas mostram cantores tentando uma gama

de possibilidades, algumas contemplativas, outras estilizadas, nenhuma igual. Então veio Caruso. Ele gravou "Una furtiva lagrima" pela primeira vez em 1902 e a ela retornou em três outras ocasiões no decorrer de sua memorável carreira em estúdio. Depois disso, os tenores passaram a imitar a pequena exibição elegante que Caruso inventou: uma rápida subida e descida seguida por duas frases lentas e meigas. Dos mais de duzentos cantores que gravaram a ária desde a morte de Caruso, quantos tentaram alguma coisa diferente? Crutchfield contou quatro. Muitos frequentadores de ópera identificarão a cadência de Caruso como sendo a "tradicional", mas Crutchfield a chama de cadência "morte da tradição",[23] aquela que petrificou uma prática vocal vigorosa muito antiga.

Os tiques e traços da interpretação da velha escola — ir adiante ou atrás do tempo do compasso, deslizar entre notas, quebrar acordes em arpejos, improvisar cadências, acrescentar ornamentos como exige o estilo — são semelhantes ao ressaltar as distintas vozes dos executantes, para não mencionar o simples fato de que são seres humanos falíveis. A maioria das execuções modernas tende a apagar todas as provas do trabalho que aconteceu atrás do pano: o virtuosismo é definido como algo que não exige esforço. Um ideal citado com frequência é "desaparecer atrás da música". Mas, quando divorciada da emoção, a precisão pode se tornar antimusical, inumana, repulsiva. Há algum modo de escapar desse círculo? Robert Philip, depois de culpar as gravações por uma infinidade de pecados, acaba por dizer que talvez venham para ajudar. Ao estudar os instrumentos da aurora do século xx, os músicos talvez retomem o que se perdeu no estilo perfeccionista. Eles podem se rebelar contra a letra da partitura e buscar seu espírito. Existem, no entanto, barreiras psíquicas substanciais no caminho dessa mudança: os intérpretes terão de perder o medo de experimentar maneirismos que soarão desleixados para alguns ouvidos, de cometer o que talvez pareça erro. Terão de desafiar a cultura de conservatório hipercompetitiva na qual foram criados e também a cultura hiperprofissionalizada dos conjuntos em que encontram trabalho.

Em pelo menos uma área o estilo da interpretação sofreu uma mudança radical. A música antiga sempre teve a reputação de ser a subcultura clássica mais pedantemente "correta", mas em anos recentes os conjuntos de música renascentista e barroca — Hespèrion xxi, de Jordi Savall, Les Arts Florissants, de William Christie, Concerto Italiano, de Rinaldo Alessandrini, e vários grupos liderados pelo violinista Andrew Manze e pelo tecladista Richard Egarr, para mencionar alguns — vêm exercendo todas as liberdades em grande parte ausentes na interpretação moderna. Eles executam algumas notas de forma limpa e outras grosseiramente, serpenteiam em torno do tempo certo em vez de ficar em cima dele, deslizam de uma nota para outra quando a isso são impelidos. Quando a partitura pede ou espera uma improvisação, eles executam uma que inventaram. Em consequência, a música se sente libertada e as plateias respondem da mesma forma, com gritos de alegria. Christie disse que seu grupo tem por modelo a banda de Duke Ellington de 1929: os músicos entram e saem do foco, acrescentando manchas de cor antes de voltar ao pano de fundo. Se nos próximos anos o espírito espontâneo da área da música antiga entrar nas execuções do repertório do século xix, a música clássica talvez derrube finalmente sua fachada fria de mármore.

Para aqueles de nós que cresceram durante o longo auge das gravações, a paisagem digital do início do século xxi apresenta uma imagem confusa. As gravadoras, que mantiveram durante tanto tempo o controle com pulso de ferro ou de veludo, estão cambaleando: seus produtos são baixados em toda parte em redes de compartilhamento de arquivos, suas tentativas de policiar a pirataria beiram o fascismo. O conceito de um disco separado de canções ou obras está provavelmente em declínio terminal. No pop, o grosso do dinheiro vem agora da montagem de excursões e da venda de merchandising. Prince distribuiu milhões de cópias de seu álbum de 2007 *Planet Earth* como forma de atrair plateias para seus shows. No mesmo ano, o Radiohead ofereceu seu último disco, *In rainbows*, através de seu próprio

site, instruindo os fãs a pagar o que quisessem. A tecnologia do acesso fácil se tornou tão sofisticada que está solapando a estrutura empresarial que lhe deu à luz — um desdobramento que talvez deixasse Walter Benjamin encantado. Os magnatas inteligentes de décadas passadas devem ser pranteados, mas no longo prazo talvez não seja uma coisa ruim que os jovens tenham deixado de acumular música na forma de objetos empacotados. A música não é mais item de uma coleção: ela está voltando ao seu estado evanescente natural.

A música clássica, ou parte dela, viceja on-line de maneiras inesperadas. Talvez ninguém devesse ficar surpreso. Se, como dizem, a internet é um paraíso para *geeks*, ela logicamente funcionaria para o benefício de uma das formas de arte mais *geeky* da história. As organizações mais engenhosas oferecem áudios ao vivo ou arquivados (é possível ouvir quase todos os eventos da Proms, temporada de verão de concertos em Londres, no site da bbc), montam guias de audição on-line (a Sinfônica de San Francisco tem mapas high-tech da *Eroica* e da *Sagração da primavera*), reúnem arquivos meticulosos (o site da Metropolitan Opera pode informar em questão de segundos quando qualquer cantor ou cantora fez sua estreia) e vendem downloads de áudio com qualidade superior de estúdio (os Tallis Scholars vendem suas gravações impecáveis de missas renascentistas). Enquanto isso, jovens compositores familiarizados com a internet não dependem mais de editores para atingir seu público e distribuem suas obras através de blogs, MySpace, YouTube, Facebook, Twitter e qualquer outra rede social que tenha entrado na moda depois que este livro foi para a gráfica.

A difusão da música clássica on-line é uma dádiva para os fãs e talvez também aplaque os temores dos famigerados "não frequentadores culturalmente conscientes". Os frequentadores novatos de concertos e óperas podem comprar ingressos, ler sinopses de tramas desconhecidas, ouvir fragmentos de músicas não familiares, ler blogs de intérpretes e obter orientação de um modo geral na tundra da experiência musical. Compradores de discos de primeira viagem podem ler resenhas, comparar amostras de áudio e se decidir, por exemplo, por uma gravação de

Beethoven regido por Furtwängler, tudo isso sem correr o risco da humilhação de errar a pronúncia do nome do maestro sob o olhar de um vendedor rabugento. Nos tempos anteriores ao colapso do negócio dos discos, quando megastores como a Tower Records floresciam, portas sepulcrais à prova de som dividiam o departamento clássico do resto da humanidade. Para o bem ou para o mal, a música clássica não habita mais uma sala separada; ela faz parte do mix.

Ao mesmo tempo, a música clássica está de certa forma fora do reino tecnológico porque a maior parte de seu repertório é projetada para ressoar naturalmente dentro de uma sala. Em contraste, quase toda a música pop é escrita para microfones e alto-falantes. Numa sociedade totalmente mediada, onde alguma forma de som eletrônico satura quase todos os minutos de nossa vida desperta, o ato de sentar-se numa sala de concertos, participar do silêncio expectante nos momentos anteriores ao início da música e entregar-se às propriedades elementares do som pode ter uma dimensão quase espiritual. Os suprematistas da música clássica de anos anteriores talvez descrevessem isso como um ritual de elevação, mas para mim é algo mais primal e enigmático. As formas se aglutinam e depois desaparecem, como a cidade-fantasma de Kitej, de Rímski-Kórsakov.

Em 1926, vinte anos depois que Sousa previu o fim da música, o crítico Hans Heinz Stuckenschmidt refletiu sobre a mecanização da música e chegou a esta conclusão bastante sadia: "A máquina não é nem um deus nem um diabo".[24] Mark Katz usa essa citação como epígrafe de *Capturing sound*, e ela resume muito bem toda a coisa. Nem a visão utópica nem a visão apocalíptica do futuro musical se concretizaram. As pessoas têm muita música pirateada em seus armários, mas ainda comparecem a apresentações ao vivo, pagando centenas ou mesmo milhares de dólares para ter um vislumbre de seus ídolos. A educação musical está em frangalhos, mas o impulso para fazer música com a voz, com um instrumento ou num computador permanece. O crítico David Hadju, em um ensaio sobre o

fenômeno da remixagem caseira (criar versões novas de canções em computadores domésticos), observa um curioso retorno: "O público musical está de novo assumindo um papel participante, interpretando composições em casa, como os vitorianos tardios, que tocavam em saraus musicais com partituras em folhas soltas".[25] Em outras palavras, estamos quase de volta ao ponto em que começamos.

Quando viajo por minha memória musical, vejo que eventos reais e virtuais estão inextricavelmente misturados. Os ecos mais fortes vêm de apresentações ao vivo que me abalaram até o âmago: a Oitava Sinfonia de Mahler no Carnegie Hall, sob a direção do incomparável regente de coro Robert Shaw, com mais de quatrocentos cantores rugindo nos camarotes da primeira e segunda fileiras; as bandas pós-punk Fugazi e Ex num porão de igreja inundado de suor, em Washington, D.C., incendiando uma massa de corpos jovens; Gidon Kremer e cinco outros músicos numa igreja de aldeia austríaca, à meia-noite, apresentando um arranjo para câmara extraordinariamente soturno e misterioso da Décima Quinta Sinfonia de Chostakóvitch. Por outro lado, certas gravações trazem consigo uma forte carga emocional: penso na *Eroica* de Bernstein que eu fingia reger quando criança, os lps da Sexta de Mahler que eu tocava a todo o volume tarde da noite na escola secundária, o cd do Pere Ubu que me forçou a abandonar meu desprezo pelo rock. Mas não posso repetir o impacto psíquico daqueles primeiros encontros. Eles são acontecimentos irrepetíveis em um palco privado. Como escreveu o compositor e teórico Benjamin Boretz: "Em música, como em tudo, o momento evanescente da experiência é a realidade mais firme".[26]

Nada em minha vida de ouvinte pode se comparar à experiência de Hans Fantel, um autor e crítico que durante muitos anos cobriu os assuntos de áudio para o *New York Times*. Em 1989, ele escreveu sobre como era para ele ouvir uma reedição em cd de um disco clássico: uma gravação ao vivo, feita em 16 de janeiro de 1938, da Filarmônica de Viena tocando a Nona Sinfonia de Mahler, sob a direção de Bruno Walter. Fantel passou sua infância em Viena e foi àquele concerto com seu pai.

"Não podíamos saber naquele domingo de inverno que aquela seria a última apresentação da Filarmônica de Viena, antes que Hitler esmagasse sua terra natal para torná-la parte do Reich alemão", escreveu Fantel. "A música, captada naquele dia pelos volumosos microfones antigos que lembro estarem enfileirados por todo o palco, foi a última ouvida de muitos dos músicos da orquestra. Eles e seu país desapareceram."[27] Fantel pôs o disco para tocar e reviveu a ocasião. "Eu podia agora reconhecer e apreciar a aura singular daquela execução: podia sentir sua intensidade incomum — um estranho tumulto interior bem diferente das muitas outras gravações e interpretações da Nona de Mahler que ouvi desde então."

Um pouco do tumulto era do próprio Fantel. "Esse disco estava ligado a um evento de que eu havia participado com meu pai: setenta e um minutos dos dezesseis anos que passamos juntos. Pouco depois, por ser um 'inimigo do Reich e do Führer', meu pai também desapareceu no abismo de Hitler. Foi isso que me fez perceber uma coisa sobre a natureza dos fonógrafos: eles não admitem fim. Eles implicam perpetuidade [...] Um pouco da vida passa por cima dos limites normais do tempo."

parte ii

4. A tempestade do estilo: O meio-termo justo de Mozart

Wolfgang Amadè Mozart, como ele costumava escrever seu nome, era um homem baixo com um rosto comum marcado pela varíola, cujo traço mais marcante era um par de olhos azul-cinzentos profundos. Dizia-se que, quando estava de bom humor, era caloroso, até sedutor. Mas com frequência dava a impressão de não estar inteiramente presente, como se sua mente estivesse concentrada em algum evento invisível. Os retratos sugerem um homem consciente de sua separação do mundo. Em um deles, ele exibe um ar distante, duro; em outro, seu rosto expressa tristeza. Em várias imagens, seu olho esquerdo está um pouco caído, talvez de fadiga. "Tão suscetível quanto pólvora", disse dele um amigo.[1] Não obstante, costumava ser benquisto.

Ele nasceu no arcebispado de Salzburgo em 1756 e morreu na capital imperial de Viena em 1791. Era um ser totalmente urbano que jamais teve muito a dizer sobre os encantos da natureza. Produto das classes artesãs — seus ancestrais eram encadernadores, tecelões e pedreiros —, ele adotou modas aristocráticas, andando por Viena com um chapéu adornado de ouro e um casaco vermelho com botões de madrepérola. Era fisicamente agitado, espirituoso, sociável, namorador e obsceno: um dos itens mais provocadores de seu catálogo é um cânone para seis vozes intitulado *Leck mich im Arsch* [Lamba meu cu] (K. 231/382c). Esbanjava dinheiro, às vezes em aposentos que mal podia pagar. Obtinha sucesso considerável, embora soubesse que merecia mais. Se as plateias ficavam ocasionalmente perplexas com suas criações, os ouvintes em altas posições reconheciam seu valor. O imperador

José ii era fã de sua obra e em 1787, para evitar que "um gênio tão raro"[2] fosse para o exterior, deu ao compositor um cargo bem pago que exigia pouco mais do que escrever danças. Numa carta ao seu pai, Leopold, Mozart havia advertido que "a aristocracia vienense e em particular o imperador não devem imaginar que estou nesta terra somente para servir a Viena".[3]

Quando criança, Mozart foi anunciado em Londres como "o Prodígio mais extraordinário e o Gênio mais espantoso já aparecido em qualquer Época".[4] Leopold o chamou de "o milagre que Deus permitiu que nascesse em Salzburgo".[5] O príncipe Kaunitz, principal ministro de José ii, disse: "Gente assim só vem ao mundo uma vez a cada mil anos".[6] Elogios desse tipo, por mais justificados que sejam, cobram seu preço na humildade de um homem. Mozart, ele mesmo admitia, podia ser "tão orgulhoso quanto um pavão", e o arcebispo de Salzburgo, cujo serviço ele abandonou em 1781, não era o único a considerá-lo "terrivelmente presunçoso".[7] A presunção leva com facilidade à paranoia, e Mozart não estava imune. "Acho que alguma coisa está acontecendo por trás do pano e que, sem dúvida, tenho inimigos", escreveu de Paris, em 1778. "Onde, com efeito, não os tive?"[8] Ao seguir o rasto de conspirações, zombar dos franceses e exaltar os alemães, ele apresenta uma curiosa semelhança com Richard Wagner.

Mais tarde, em Viena, agarrou-se à ideia de que Antonio Salieri, o *Kapellmeister* [mestre de capela] imperial, estava tramando contra ele. A despeito da existência ou não dessas intrigas — a biografia que John Rice[9] escreveu do supostamente covarde Salieri o retrata como personagem simpático e compositor de alguma imaginação —, Mozart não estava acima da politicagem: quando se candidatou ao cargo de segundo *Kapellmeister*, observou com ênfase que "Salieri, esse *Kapellmeister* muito talentoso, jamais se dedicou à música religiosa".[10]

A jocosidade era o que os salvava. Seu correspondente nos tempos modernos talvez seja George Gershwin, que era encantador e apaixonado por si mesmo em igual medida. As atuais tentativas de encontrar uma camada escura, melancólica na psicologia de Mozart não foram convincentes. Em sua correspondência, uma ou duas vezes ele exibe

sintomas depressivos — aludindo a seus "pensamentos negros",[11] descrevendo sensações de frieza e vacuidade —, mas o contexto das cartas é fundamental: no primeiro caso, ele está implorando por dinheiro e, no segundo, está dizendo à esposa, a exigente Constanze, como sente falta dela. Também não se deve dar muita importância a uma carta em que Mozart diz ao pai agonizante que a morte é o "verdadeiro objetivo de nossa existência",[12] a "melhor e mais verdadeira amiga da humanidade". Esses sentimentos eram comuns num mundo em que a vida terminava cedo e sem aviso. Dos sete filhos de Leopold e Maria Anna Mozart, Wolfgang foi um dos dois que sobreviveram à primeira infância; apenas dois de seus próprios filhos viveram até a idade adulta. Contra esse pano de fundo, Mozart parece, na verdade, infatigavelmente otimista.

Leopold Mozart disse do filho: "Dois elementos opostos ordenam sua natureza, ou seja, há sempre demasiado *muito* ou demasiado *pouco*, nunca o meio-termo justo".[13] Com frequência, um artista expõe em sua obra o que não consegue realizar na vida, e a música de Mozart é o império do meio-termo justo. Nicholas Kenyon, em *The Pegasus pocket guide to Mozart*, escreve: "Outros grandes compositores expressaram os extremos da vida: afirmação, desespero, prazer sensual, vacuidade sombria, mas somente em Mozart essas emoções podem coexistir no espaço de uma frase curta".[14] Ele habita um mundo médio em que a beleza surge e desaparece, onde tudo é contingente e nada é puro, onde, como diz Madame Merle, de Henry James, um invólucro de circunstâncias envolve cada vida humana. Trata-se de um lugar em que os gêneros se misturam, onde concertos se tornam operísticos e árias, sinfônicas, onde comédia e tragédia, o sensual e o sagrado são uma coisa só.

É possível encontrar o meio-termo justo percorrendo o andante da Sinfonia Concertante para Violino e Viola, de 1779-80. Uma encantadora melodia de quatro compassos aparece duas vezes, em mi bemol maior no meio e em dó menor no fim. Na primeira vez, o tom maior é brevemente encoberto por uma modulação para o menor relativo. Na segunda vez, o tom menor é salpicado pelo maior, criando o efeito de uma luz na noite. Os

dois trechos são mais ou menos o mesmo, mas o espaço entre eles poderia conter um romance.

O musicólogo Scott Burnham observou que Mozart oferece o "som da perda da inocência, a sempre renovável perda da inocência".[15] Não há tema mais poderoso para um artista e isso explica por que Mozart ainda é uma presença tão viva. Como sempre, o movimento lento do Concerto para Piano nº 23 nos leva a um transe reflexivo, o final da sinfonia "Júpiter" nos desperta para um tipo especificamente mozartiano de felicidade inteligente, e o catastrófico clímax de *Don Giovanni* provoca nosso temor primal de ser pesado na balança e descobrir-se carente. A perda da inocência era também a de Mozart. Tal como o resto de nós, ele teve de viver fora do complexo paraíso que criou em som.

Milhares de livros foram escritos sobre Mozart, e eles apresentam uma desconcertante variedade de imagens. Durante muito tempo e por boa parte do século xx, muita gente o retratou como a "eterna criança" — um menino-homem travesso que por acaso compunha música sublime. Esse era o tema da biografia publicada por Alfred Einstein em 1945, considerada há muito tempo a obra clássica. Púchkin, em sua peça *Mozart e Salieri*, propôs uma variante influente: Mozart como um "desordeiro ocioso". Isso levou ao eterno adolescente da peça e do filme *Amadeus* — um punk desbocado que por acaso compõe música sublime. Outros comentadores fizeram de Mozart um romântico em formação ou um modernista *avant la lettre* — um personagem arredio e torturado, um agente da subversão sexual ou um revolucionário social clandestino.

Os estudiosos atuais estão desbastando os mitos e fantasias que grudaram no compositor. Eles não o descrevem como um prodígio ingênuo ou um proscrito sofredor, mas como músico trabalhador, ambicioso e bem-sucedido — "Mozart como operário", para tomar emprestado o título de um ensaio de Neal Zaslaw.[16] Um resultado notável disso foi a reabilitação de Leopold Mozart, que pairava havia muito tempo sobre a história do filho

como uma figura opressiva e até violenta. Em sua biografia de 1995, Maynard Solomon apresentava provas incriminadoras contra Leopold e falava de seu "ímpeto com um quê de erótico de dominar" o filho.[17] Diz-se que Leopold explorou Wolfgang em seus primeiros anos, acumulando os lucros de suas excursões europeias. Quando a criança talentosa se transformou no adolescente problemático, Leopold exibiu uma possessividade doentia, opondo-se aos planos de casamento do filho e censurando-o pelo que considerava um comportamento perdulário. Suas cartas contêm trechos da mais intensa manipulação. "Toda a sua intenção é me arruinar para que possa construir seus castelos no ar", escreveu Leopold em 1778, não muito depois da morte da esposa enquanto acompanhava o filho a Paris.[18] "Espero que já seja bastante o fato de sua mãe ter morrido em Paris, e você não sobrecarregue também sua consciência acelerando a morte de seu pai."

Leopold tinha um quê de monstro, mas o trabalho de criar o Milagre de Salzburgo teria minado a paciência de qualquer um. Ruth Halliwell defendeu Leopold em seu livro esclarecedor de 1998, *The Mozart family*.[19] O pai, mais do que explorar o filho, tornou-o possível. As longas excursões pela Europa deram a Mozart uma formação incomparável; ele foi a Londres, Paris, Viena, Milão e Munique, conheceu os monarcas e príncipes da época e conversou com a maioria dos principais compositores. Ciente de que os dons musicais do filho superavam em muito os seus, Leopold ofereceu conselhos sobre os aspectos práticos da arte e da vida, nos quais era mais bem versado. Quem pode negar a verdade da máxima de Leopold: "Onde há muito dinheiro, tudo é caro, e onde a vida é barata, o dinheiro será escasso"?[20] Ou: "A melhor maneira de fazer as pessoas se sentirem envergonhadas de si mesmas é ser extremamente amistoso e educado com os que são seus inimigos"?[21] O caminho de Mozart teria sido mais fácil se tivesse absorvido alguns dos adágios insípidos mas úteis de seu pai.

As cartas entre pai e filho se tornam muito mais animadas quando o tema é a música. Em assuntos musicais, os Mozart pensam essencialmente a mesma coisa: Leopold jamais parece refrear a imaginação do filho. No final

de 1780 e início de 1781, Mozart estava em Munique, preparando sua primeira grande ópera, *Idomeneo*, enquanto Leopold se encontrava em Salzburgo, supervisionando o libretista. O jovem compositor dava rédea solta a todos os expedientes expressivos disponíveis para ele; como diz David Cairnes em *Mozart and his operas* (2006), *Idomeneo* toca em

> amor, alegria, contentamento físico e espiritual, estoicismo, resolução heroica; o êxtase do autossacrifício, os horrores da demência, o doloroso dilema de um governante prisioneiro das consequências de suas ações; histeria de massa, pânico diante de um flagelo desconhecido que se transforma em admiração reverente diante do fato ainda mais terrível; a estranha paz que pode sobrevir a uma dor intensa; a infinita ternura do último adeus de um pai ao seu filho.[22]

Leopold costumava ser espectador dos feitos de Mozart, mas deu uma contribuição crucial: para uma cena essencial do terceiro ato, quando a voz do oráculo de Netuno se ergue das profundezas, ele pediu uma música "comovedora, aterrorizante e totalmente incomum"[23] e sugeriu uma série de súbitos crescendos e decrescendos nos metais e sopros, pondo entre colchetes as frases vocais. É exatamente esse efeito que aparece na partitura acabada.

O maior presente que Leopold deu ao filho talvez tenha sido a instrução para compor tendo em mente tanto os entendidos em música como o público geral. Em carta de 1782, Mozart toma a expressão predileta de seu pai — "o meio-termo justo" — e tece em torno dela uma filosofia pragmática que é tão relevante agora quanto no século xviii:

> Esses concertos [nos 11, 12 e 13] são uma média feliz entre o que é fácil demais e o que é demasiado difícil; são muito brilhantes, agradáveis ao ouvido e naturais, sem ser insípidos. Há trechos aqui e ali dos quais só os *connaisseurs* podem extrair satisfação; mas esses trechos estão escritos de tal modo que os menos entendidos não podem deixar de ficar satisfeitos, embora sem saber por quê [...] O meio-termo justo da verdade em todas as coisas não é mais conhecido ou apreciado. Para ganhar aplausos, devemos escrever coisas que são tão inanes que um cocheiro poderia cantá-las, ou tão ininteligíveis que agradam precisamente porque nenhum homem sensível pode compreendê-las.[24]

Imagine-se o que Mozart diria da cena musical de hoje, em que o abismo entre a inanidade e a ininteligibilidade é gigantesco.

Os estudiosos também demoliram o antigo retrato de Mozart como sábio idiota que transcrevia a música que tocava em seu cérebro. Ao contrário, parece que ele aprimorava suas ideias até um grau quase maníaco. Um exame de seus esboços e rascunhos ainda existentes — Constanze jogou fora muitos manuscritos — revela que por vezes o compositor começava uma peça, deixava-a de lado e a retomava meses ou anos depois; que reescrevia seções problemáticas várias vezes em sequência; que começava movimentos quase do nada quando uma primeira tentativa não o satisfazia; e que esperava para terminar uma ária até que um cantor tivesse ensaiado a abertura. Ulrich Konrad chama essas pilhas de material de "pontos de partida"[25] — "um delineamento de lugares intelectuais aos quais Mozart podia voltar quando necessário". Em outras palavras, a música no cérebro de Mozart talvez fosse um enorme mapa de territórios semiexplorados; em certo sentido, ele estava escrevendo todas as suas obras o tempo todo. A nova imagem dele como uma espécie de perfeccionista improvisador é ainda mais assustadora do que a anterior, de um estenógrafo de Deus. Pais ambiciosos que passam o vídeo de *Baby Mozart* para seus rebentos talvez fiquem desapontados ao saber que Mozart se tornou Mozart trabalhando duro, e, se Constanze tinha razão, literalmente se matando de trabalhar.

Em 1991, o selo Philips lançou uma edição completa de luxo da obra de Mozart — 180 cds — com intérpretes tão afamados quanto Mitsuko Uchida, Alfred Brendel e Colin Davis. A coleção foi relançada mais tarde, num conjunto surpreendentemente manuseável de dezessete caixas. Um dia, transferi tudo para meu iPod e descobri que Mozart requer, na mínima velocidade de transferência audível, 9,77 gigabytes.

Em um computador, é possível fazer cortes transversais de Mozart — um mundo dos sonhos de adágios, um redemoinho neobarroco de fantasias e fugas, um noneto de quintetos (todas obras importantes). Escutar suas 27

composições do *Kyrie* é apreciar sua invenção inexaurível: eles variam do encantadoramente doce ao assustadoramente severo, sendo cada um deles um simulacro convincente do poder do Senhor. Mas o óbvio desafio era atravessar a coisa completa — começar com o Andante em Dó Maior (K. 1a), que Mozart escreveu quando tinha cinco anos, e ir até o amargo fim, o Réquiem (K. 626), que deixou inacabado ao morrer, aos 35 anos. Precisei de três meses. Não posso dizer que dei a cada compasso toda a atenção — um pedaço do recitativo da primeira ópera *La finta semplice* [A falsa ingênua] foi interrompido por um demorado anúncio público no Aeroporto Metropolitano de Detroit, e grande parte da Contradança nº 4 em Fá (K. 101) foi engolfada pelos Drumedies, um grupo de percussão que tocava na estação de metrô da Times Square —, mas consegui uma visão à *vol d'oiseau* da obra de Mozart, e fiquei mais pasmo do que nunca.

Desde o início, a música surpreende por ser tão bem-feita. (Uma advertência dos desmitificadores eruditos: a maior parte das primeiras obras foi "corrigida" por Leopold.) O jovem Mozart mostra uma excepcional capacidade de imitar os estilos e formas da época: música sacra barroca, ópera-bufa e ópera séria, ópera reformada gluckiana, classicismo de Haydn, a escola sinfônica de Mannheim, a agitação do Sturm und Drang, e assim por diante. Boa parte da música é tranquilizadoramente rotineira; em sua enorme biografia do compositor publicada em 1921, Hermann Abert diz que Mozart "evoluiu ao longo de linhas sonoras, sem nenhum salto ou pulo sobrenatural".[26] Mas muito cedo já encontramos lampejos de individualidade. Alguns dos primeiros estão no Caderno de Esboços de Londres, que data da estada de Mozart na capital inglesa em 1764 e 1765 (e no qual Leopold não pôs a mão). Uma peça em sol menor (K. 15p) apresenta uma linha de baixo cromática tempestuosamente descendente — um ademane bachiano com traço de petulância infantil. Uma peça em mi bemol maior (K. 15kk) tem cordas murmurantes e escorregadas melancólicas em tom menor, prenunciando futuros andantes e adágios que suspendem o tempo.

Ao ouvir tantas premonições de obras-primas do futuro, fiquei com a sensação de que o cérebro de Mozart continha uma variedade de arquétipos musicais que estavam ligados a determinadas situações dramáticas ou estados emocionais — figuras que conotavam vingança, conciliação, saudade e assim por diante. Um exemplo aparece em *La finta semplice*, a pequena e alegre ópera-bufa que Mozart escreveu quando tinha doze anos. No final, quando todos os mal-entendidos são resolvidos, há uma passagem marcada "*un poco adagio*", em que Giacinta e sua criada Ninetta pedem perdão por um complexo ardil que aplicaram contra os irmãos de Giacinta. "*Perdono*", cantam elas, "*perdono*." Não somente as palavras, mas também a música prenunciam a estupenda cena final de *O casamento de Fígaro*, na qual o Conde teimoso pede o perdão da Condessa — "*Contessa, perdono!*" — e ela o concede, numa frase meio esperançosa, meio inconsolável. Examinei as partituras da New Mozart Edition e notei que os dois trechos não somente oscilam entre os mesmos acordes alegres-tristes (sol maior e mi menor), mas giram em torno da mesma linha de baixo crescente (si-dó-ré-mi). É improvável que Mozart estivesse pensando em *La finta semplice* quando compôs o *Fígaro*, mas a ideia de perdão aparentemente trouxe à tona certos sons em sua cabeça.

À medida que Mozart se aproxima da idade adulta, há um frêmito palpável de criação. A rotina se torna rara, o extraordinário, comum. Tendo provado que era um técnico capaz de música teatral e sacra (*Lucio Silla*, de 1772, e a Litania Sacramental de 1776 são pontos culminantes de sua juventude), Mozart agora importa drama exterior e reflexão interior para os gêneros instrumentais: a enérgica Sinfonia nº 25 em Sol Menor, os audazes concertos para violino de 1775, o espaçoso Quinteto para Cordas nº 1 em Si Bemol e, sobretudo, o Concerto para Piano nº 9, que é uma ópera instrumental em três atos, de toque enérgico, retirada melancólica e retorno feliz. Se algum desses saltos para a frente tem a ver com acontecimentos da vida de Mozart, trata-se de questão em aberto. Será que os traumas de 1778 — o fracasso de sua investida em Paris, a morte da mãe, as críticas cáusticas de Leopold — criaram em Mozart uma nova maturidade musical? Durante

aquele verão em Paris, ele escreveu sua tensa Sonata para Piano em Lá Menor, outro marco de seu desenvolvimento. O problema é que não sabemos se ela foi escrita antes ou depois da morte de Maria Anna e, na ausência de outras informações, temos de supor que um dia Mozart martelou um acorde em lá menor como se fosse uma cunha no meio do teclado do piano e gostou do som. Stanley Sadie, em *Mozart: the early years* [Mozart: Os primeiros anos], livro publicado em 2005, conclui sem sentimentalismo: "Não há nenhuma razão para imaginar que [Mozart] usava sua música como veículo para a expressão de seus sentimentos pessoais".[27]

Por outro lado, é difícil não ver alguma relação entre a vida e a arte no período que vai de 1781 a 1786, quando uma série de atos independentes — a fuga de Mozart de Salzburgo para Viena, o casamento com Constanze e sua reação desafiadora às objeções de Leopold ao matrimônio — coincide com um assombroso extravasamento de inspiração: os seis quartetos de cordas dedicados a Haydn, quinze concertos para piano e orquestra, as sinfonias "Haffner", "Linz" e "Praga", a Missa em Dó Menor, as óperas *O rapto do serralho* e *As bodas de Fígaro*, e uma dezena de outras peças sem as quais a programação clássica acabaria paralisada. As obras instrumentais, com seus primeiros movimentos arquitetonicamente imponentes e seus movimentos lentos que abrem múltiplos mundos interiores, são as mais expansivas de seu tempo, anunciando Beethoven somente na medida em que Beethoven os relembrou. Contudo, a ampliação futurista de escopo se torna possível graças a um estudo do passado: Mozart mergulha na arte de Bach, estimulado por uma moda de música antiga em círculos aristocráticos (o imperador gostava de fugas). Além disso, nos movimentos lentos, ele utiliza espasmos de dissonância para compensar o excesso de beleza; Scott Burnham nota que o famoso andante do Concerto nº 21 contém uma coleção de cinco notas discretamente trêmulas que é menos um acorde do que um *cluster*.[28] Contraponto e dissonância são os cabos de onde pendem as pontes de Mozart para o paraíso.

Entretanto, suas óperas aos poucos abandonam o artifício em favor do realismo psicológico. Em *O rapto do serralho*, Belmonte se aventura no Império Otomano em busca de Constanze, sua amada raptada. Tendo sabido que ela está nas proximidades, ele canta o bater ansioso de seu coração ("*O wie ängstlich, o wie feurig*"). O batimento cardíaco é indicado por um padrão suave, mas insistente, de terças descendentes, nas quais, Mozart escreveu orgulhosamente para seu pai, "você vê o tremor, o balbucio".[29] Uma espécie de preocupação trêmula, que parece inocente, é sugerida por passagens rápidas de flautas e violinos em surdina. Perto do final da ária, a figura "soluçante" retorna no modo menor e é reforçada pelos sopros em uníssono. Ela termina soando obsessiva e temível: a paranoia de um amante se insinuando. Esse aprofundamento insistente de uma situação aparentemente cômica se tornaria a assinatura de Mozart nos anos seguintes; *As bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, as três óperas que ele criou em conjunto com seu libretista ideal, o judeu italiano Lorenzo da Ponte, se alastram através da fronteira entre o cômico e o trágico, definindo a vida como aquilo que acontece entre um e outro.

Depois de 1786, a tempestade de estilo se acalma um pouco. Nesse período, Mozart não estava atraindo mais um número suficiente de assinantes para seus concertos públicos, em parte devido aos efeitos econômicos de uma guerra cara contra a Turquia. Assim, a produção de concertos para piano diminui e não há sinfonias depois da "Júpiter", de 1788. Em vez disso, o ouvinte da obra completa deve atravessar um matagal de minuetos, contradanças e outras danças populares, resultado de seu novo emprego de *Kammermusicus* do imperador. Essas peças são um pouco exasperantes pela grande quantidade, mas estão cheias de detalhes espirituosos, até mesmo simplórios, e servem como lembrete de que os compositores do século xviii deveriam ser peritos em produzir tanto estilos "sérios" como "populares". As danças do período são utilizadas para obter efeito dramático na cena do salão de baile em *Don Giovanni*, na qual um minueto aristocrático, uma contradança popular e uma alemanda operária se desenrolam ao mesmo tempo, em três compassos diferentes. O episódio

demonstra a capacidade de Mozart de se deslocar como pessoa independente através das hierarquias sociais e culturais de sua época.

Em seus últimos anos, Mozart é menos prolífico. Ele parece estar tateando o caminho em busca de um estilo novo, mais conciso na forma e mais concentrado na melodia. Charles Rosen, em *The classical style*, isola um episódio revelador no adágio do Quinteto para Cordas em Ré Maior (1790) — uma sequência discretamente radical em que, como diz Rosen, "quatro tipos de ritmo de todo distintos [são] sobrepostos numa textura contrapontística ao mesmo tempo complexa e muito tocante".[30] Um violino sobe gradualmente, o outro desce de forma vacilante, as duas violas suspiram segundas e terças repetidas e o violoncelo mina a harmonia com uma figura *pizzicato* jovial que mergulha uma oitava e meia abaixo. Logo em seguida vem um pequeno tema radiante de frases ascendentes e descendentes que traz de volta um dos mais antigos motivos recorrentes na linguagem de Mozart: um arquétipo de amor ou saudade. Há algo de elegíaco nesse gesto na direção do passado: perto de seu fim, Mozart volta aos seus inícios. Contudo, é arriscado ligar as emoções fugazes das últimas obras com a aproximação da morte do compositor. Julian Rushton observa com ironia que os críticos costumavam detectar "sentimentos de fim iminente"[31] no Concerto para Clarineta e no Concerto para Piano nº 27, ambos apresentados no último ano de vida de Mozart; na verdade, os primeiros movimentos de ambas as peças foram esboçados muitos anos antes.

O que Mozart poderia ter feito a seguir ninguém consegue adivinhar. As peças que vieram a público no subitamente produtivo ano de 1791 — *A flauta mágica*, a síntese leopoldiana definitiva do alto e baixo; *La clemenza di Tito*, uma recriação robusta da arte envelhecida da ópera séria; o lirismo sedoso do Concerto para Clarineta; o Réquiem, ao mesmo tempo cerebral e cru — formam um jardim de sendas que se bifurcam. Mozart ainda era um homem jovem, descobrindo o que poderia fazer. No inimaginável universo alternativo em que ele viveria até os setenta anos, um ensaio comemorativo de aniversário poderia conter uma frase como esta: "Os teatros líricos se

concentram nas grandes obras da maturidade de Mozart — *A tempestade*, *Hamlet*, as duas partes do *Fausto* — mas seria bom que de vez em quando ouvíssemos aquela obra defeituosa, mas cheia de vida de sua juventude: *Don Giovanni*".

Com os mitos mozartianos se erguendo perpetuamente do solo onde os estudiosos tentaram enterrá-los, a utilidade de *Don Giovanni* é que ela enfia uma estaca no coração do Mozart da caixa de bombons, do Mozart do rádio do carro, do Mozart que faz você mais inteligente. Se fosse tocada em rodoviárias ou salas de espera de dentistas, essa ópera espalharia medo. Talvez provocasse perversões em crianças. A despeito de quantas vezes ouçamos o acorde punitivo em ré menor com que ela começa, ou a sétima diminuída ameaçadora que anuncia a chegada da estátua de pedra do Comendador ("Don Giovanni, o senhor me convidou para jantar, e eu cheguei"), ela sempre gera certo pânico mental. As harmonias de desastre de Mozart são ainda mais aterrorizantes porque rompem a moldura do que passa por ser uma comédia maliciosa sobre um aristocrata libertino — um sucessor de *Fígaro*. O fato de *Fígaro* ser de fato citado na partitura — "Non più andrai" é uma das árias que o Don aprecia ao jantar, pouco antes da chegada do Comendador — sugere que Mozart está conscientemente subvertendo sua reputação de fornecedor de prazer musical ambiental.

Os estudiosos Lydia Goehr e Daniel Herwitz reuniram uma antologia intitulada *The Don Giovanni moment* que deixa de lado a discussão sobre quem era de fato Mozart e trata do impacto do músico na cultura ocidental. Trata-se de uma influência enorme; se quisermos localizar o momento em que o Iluminismo deu lugar à era romântica, podemos muito bem ficar com *Don Giovanni.* Como vários autores da antologia relembram, Goethe começou a trabalhar a sério em seu *Fausto* depois de ver uma apresentação de *Don Giovanni*, em 1797; Kierkegaard ficou excitado com o "talento sensual"[32] da música de Mozart e com a busca de alívio erótico do protagonista; o liberal ambivalente Púchkin ficou dividido entre a

arrogância do Don e a retidão do Comendador; George Bernard Shaw tirou um sarro da ópera em sua peça *Man and Superman*, na qual Don Giovanni acaba no céu. Wagner tinha uma profunda dívida com Mozart: quando o deus trágico Wotan canta as palavras "*Das Ende!*" no *Anel*, ele atravessa os mesmos intervalos com que o Comendador entoa o nome de Don Giovanni.

O principal rapsodista romântico de *Don Giovanni* foi o romancista, contista, crítico e compositor E. T. A. Hoffmann, cujo conto-ensaio "Don Juan", de 1813, é analisado por Richard Eldridge na antologia. Para Hoffmann, o personagem do Don é desinteressante no papel — "um bon-vivant que ama vinhos e mulheres de forma imoderada, que convida arrogantemente o homem de pedra, que retrata o velho pai que ele diminui em autodefesa, para lhe fazer companhia na mesa festiva".[33] A música de Mozart transforma o Don num sensualista radical, um caçador de extremos. Mas ele é um romântico que não dá em nada: o desejo infinito degenera em predação sexual, um desprezo pelo que é comum se coagula em sarcasmo. Do outro lado está Donna Anna, a filha do Comendador, que o Don tenta estuprar na primeira cena da ópera. O narrador de Hoffmann especula que Donna Anna, na verdade, sucumbiu aos avanços do Don e jura vingança para encobrir sua vergonha. Hoffmann tem razão em ouvir alguma coisa estranhamente violenta nas declarações de Donna Anna, especialmente a ária "Or sai chi l'onore" e o recitativo raivoso que a introduz. Há uma escuridão no coração de sua probidade, assim como há uma força viva na malignidade do Don. A busca de Mozart por um meio-termo o leva ao espaço arriscado entre o bem e o mal. Ambos os termos e o resultado desse "conflito entre poderes divinos e demoníacos", como Hoffmann diz, são obscuros.[34]

Quando Don Giovanni vai finalmente para o inferno, não sabemos se ouvimos legiões infernais celebrando sua chegada, ou os exércitos do céu gozando de forma um tanto entusiasmada demais sua capacidade de destruição — ou, talvez, uma perversa combinação dos dois. A cena está estruturada em torno de uma sequência alternada de linhas rastejantes para cima, às vezes no baixo, às vezes no soprano. Por duas vezes as cordas

enfeitam esse padrão com veementes escalas para cima e para baixo, e o fato de cada escala ser um semitom mais alta que a anterior dá a impressão de que a música está destruindo tudo em seu caminho, como uma máquina da morte numa gravura medieval. Perto do final, uma figura latejante de quatro notas vem para o primeiro plano; ela lembra a batida na porta do Comendador, mas termina soando como o bater de pés.

Ao mesmo tempo, como observa Michel Noiray em *The Cambridge Mozart encyclopedia*, a cena tem um aspecto religioso, arcaico, que lembra a música sacra renascentista e barroca.[35] Nos primeiros compassos da ópera, imediatamente após os acordes colossais de abertura, Mozart revive o mecanismo do lamento cromático do baixo. Talvez haja certa ironia nisso; Peter Williams o chama de "destino sendo enfatizado com uma fórmula familiar e mundana, como versos de pé quebrado no *Fausto*".[36] Quando o Comendador exige sua vingança, a fórmula se inverte: em vez de se arrastar para baixo, como no "Crucifixus" da Missa em Si Menor de Bach, a linha de baixo avança a custo para cima. Não por acaso, o mesmo efeito aparece em várias missas da juventude de Mozart, em cenários da palavra "Crucifixus". Além disso, Mozart provavelmente se inspirou na dança dissonante e febril que conclui o balé *Don Juan*, de Gluck, de 1761 — uma chacona diabólica em ré menor. Talvez pela primeira vez na história da música, as referências ao passado se transformam em um traço modernista, uma obsessão radical.

O destino quase existencial de Don Giovanni, sua crucificação sem ressurreição, é um evento singular no mundo de Mozart. A maioria de suas óperas termina numa grande cena de reconciliação, conforme os ideais iluministas. Em *Fígaro*, a Condessa perdoa o Conde; em *Idomeneo*, o oráculo de Netuno, por cuja música Leopold Mozart se interessou, proclama o poder do amor; em *O rapto do serralho*, o paxá Selim perdoa o filho de seu inimigo; e em *A flauta mágica* e *La clemenza di Tito*, tanto Sarastro como o Imperador se elevam acima da vingança. (*Così fan tutte* é outro caso problemático; sua reunião dos amantes é perturbada pelo fato de que Fiordiligi expressou alta paixão pelo homem errado.) Jessica Waldorff, em seu estudo *Recognition in Mozart's operas* (2006), liga essas cenas ao

conceito aristotélico de *anagnorisis*, ou reconhecimento, a "mudança da ignorância para o conhecimento".[37] Em *Don Giovanni*, observa Waldorff, o momento do reconhecimento é recusado: Don Giovanni continua "inflexível, irretratável".[38] É por isso que os românticos o reverenciavam: ele não se afasta do caminho extremado que escolheu. Ele é mais faustiano que o Fausto de Goethe, que se arrepende no fim.

Um contorcionismo final nos aguarda. Num epílogo com riso cósmico, os principais personagens restantes se reúnem para proclamar, numa música acelerada, saltitante, que os maus sempre encontram o mesmo final ruim. Os românticos tinham tanta dificuldade em aceitar esse aparente anticlímax que costumavam cortá-lo da ópera. Richard Strauss foi um dos primeiros a reconhecer sua inteligência irônica e restaurá-lo na encenação da ópera. Os estudiosos Philip Kitcher e Richard Schacht afirmam que o final imagina "a vida sem admiração reverente", uma existência verdadeiramente humana que começa do outro lado da tragédia.[39] O mundo pode ser um lugar mais chato sem Don Giovanni e sua nêmese oculta, mas ainda está coberto por felicidade mozartiana. Podemos viver sem extremistas, por mais que eles possam estimular nossas faculdades de lascívia e rancor.

Don Giovanni, que para muita gente é a maior ópera já escrita, termina com algo parecido com um gesto de humildade: ela dissolve sua própria aura de grandiosidade. Depois de nos levar à beira do céu e do inferno, Mozart nos puxa de volta abruptamente, indicando que, à maneira dos epílogos de Shakespeare, tudo é espetáculo, um quadro vivo que se dissolve no ar. "Sou apenas o compositor, não tenho respostas", é o que ele parece dizer. "A vida continua!" E ele vai embora a passos rápidos, o casaco vermelho sacudindo atrás.

5. Em órbita: A grande turnê do Radiohead

Em um dia quente de maio de 2001, a cidade de Bilbao foi sacudida por um rugido aveludado, não diferente do som de um avião a jato esperando na pista. Em uma das extremidades da Calle de Iparraguirre, que atravessa a cidade, a concha prateada do Museu Guggenheim, obra de Frank Gehry, cintilava ao sol. Por um instante, parecia que o ruído vinha de lá, como se o edifício estivesse prestes a decolar e subir vertiginosamente. Na verdade, a fonte da perturbação era a Vista Alegre, uma praça de touros local, onde um dj experimental alemão chamado Christoph de Babalon testava seu equipamento. Ele faria a abertura do show do Radiohead, um grupo britânico de cinco músicos que tem a reputação de ser a banda de rock mais artisticamente formidável desde os Beatles. Seus fãs estavam aglomerados na entrada, olhavam para o sol e perguntavam o que significava aquilo. Um deles estava com uma camiseta com a figura de Kafka e outros usavam camisa com o logo do Radiohead, que só pode ser descrito como um demônio em lágrimas.

Uma porta lateral dava para um corredor de concreto, por onde os touros correm num dia comum. Dali, pranchas conduziam até o palco temporário. Christoph estava no centro, de olho em seu *mixer* e nos aparelhos de cd. Com seus cabelos loiros claros e óculos escuros, parecia um jovem vilão dos filmes de James Bond, mas revelou-se uma espécie de terrorista sonoro amistoso e falador. "Estou acostumado com clubes pequenos e escuros", disse depois da checagem do som. "Agora parece que estou num filme de gladiadores." Ele mencionou algumas de suas influências musicais, das quais faziam parte figuras de vanguarda como Merzbow e o compositor Morton

Feldman. "Às vezes trabalho com batidas, às vezes com camadas. Hoje farei camadas", disse ele.

Christoph foi para seu camarim e o palco ficou vazio por algum tempo. Dois velhos sem camisa sentaram nos degraus de pedra, com a aparência de que não tinham se mexido desde a morte de Franco. O equipamento do Radiohead jazia ao sol. No lado esquerdo estava um rack de guitarras — 23 no total. Na frente, numa área separada para Ed O'Brien, um dos três guitarristas da banda, havia um emaranhado de pedais, *samplers* e cabos com a grossura de uma polegada. No centro do palco, a ser compartilhado pelo baixista Colin Greenwood e pelo Thom Yorke, havia vários teclados, um piano e um contrabaixo vertical. O equipamento de Jonny Greenwood, o irmão mais moço de Colin, estava à direita: mais guitarras, mais teclados, um xilofone, um rádio de pilha, um monte de sintetizadores analógicos de ficção científica e um instrumento modificado chamado Ondas Martenot, um dos primeiros instrumentos eletrônicos. As Ondas Martenot são controladas por um anel que desliza por um arame; menos de cem pessoas as dominam e Jonny é uma delas. O único aparelho com aparência realmente convencional era a bateria, embora fosse possível perceber, pelo desgaste na borda dos tambores, que o baterista Phil Selway havia atacado os lados, além dos couros.

Nos bastidores, os integrantes do Radiohead estavam jantando. Colin Greenwood rondava a mesa e inspecionava uma variedade de pratos bascos. Ele é um típico representante do grupo, no sentido de que não se parece em nada com uma celebridade que vendeu 15 milhões de discos. É um homem pálido, esguio, com cabelos negros e olhos grandes e amáveis. Distrai-se e delicia-se com o mundo a sua volta, dando preferência para as palavras "louco", "brilhante" e "incrível" [*amazing*] — esta última pronunciada com um acento longo e brando na segunda sílaba. Tem o hábito de enterrar subitamente o rosto nas mãos, como quem entra em desespero ou cai no sono; depois de um instante, seu rosto volta a se iluminar. Leitor pródigo, consegue discorrer extensamente sobre quase todos os temas — moda belga, os contos de John Cheever, o efeito de diferentes tipos de carvão na carne do

churrasco —, mas fica constrangido por sua erudição e interrompe a fala dizendo "estou divagando". É capaz de usar uma camiseta com os dizeres "A vida é uma praia e depois você trepa". Você poderia tomá-lo por um jovem e exaltado professor neomarxista, ou por um editor de uma revista avançada. Mas ele é um astro do rock, com muitas páginas da internet dedicadas a ele.

"Está cheio lá fora, não é?", disse Greenwood, olhando para a praça de touros que recebia os fãs. "Estou com medo." Ele se ocupou falando de *Faust's Metropolis*, a história de Berlim em mil páginas, escrita por Alexandra Richie. Lá fora, Christoph começou a tocar para valer e foi recebido com um silêncio perplexo.

Uma hora depois, o Radiohead subiu ao palco com uma segurança que era invisível antes do show. O som era imenso, mas inundado por cores, contrastes e detalhes. Era grandioso no efeito, frio no tom, sombrio no ânimo. O repertório combinava músicas dos discos inovadores de meados da década de 1990 — *The bends* e *OK computer* — com materiais mais recentes dos álbuns *Kid A* e *Amnesiac*. As canções mais antigas tinham refrões que os fãs conheciam de cor, porém as mais novas, que alguns críticos de rock chamaram de "anticomerciais", fizeram a multidão dançar mais ainda. (Numa demolição da sabedoria convencional, *Kid A*, uma mistura hipnótica de *riffs* roqueiros, acordes jazzísticos, texturas clássicas e ruído eletrônico, subira ao topo da lista da *Billboard* no ano anterior.) "Idioteque" deflagrou palmas rítmicas ferozes, ainda que fosse dominada por ritmos irregulares, amostras de música eletrônica e guinchos do sintetizador analógico. Deve ter ajudado o fato de o vocalista, depois que acabou de cantar, ter iniciado uma dança demoniacamente tola, saltando como se alguém estivesse atirando em seus pés. Pode ter ajudado também, num nível inconsciente, o fato de que acordes bêbados de amor de *Tristão e Isolda* se escondiam no coração da canção, cortesia da composição para computador *mild und leise* (1973), de Paul Lansky.

Na metade do show, o Radiohead tocou uma canção chamada "Airbag", que exemplifica o engenhoso equilíbrio da banda entre arte e pop. Jonny começou com uma melodia que serpenteava em tempo desigual — *um-*

dois-três-*um*-dois-três-*um*-dois — e oscilava entre lá maior e fá maior. O'Brien acrescentou floreios mais magros e luminosos. Selway entrou com um ritmo preciso, mas fortemente sincopado. Então Yorke começou a cantar, com uma voz bem escolada, melancólica, um relato oblíquo de uma colisão quase fatal: "*In the next world war/ In a jackknifed juggernaut/ I am born again*" [Na próxima guerra mundial/ Numa jamanta caniveteada/ Eu volto a nascer]. À menção da guerra, Colin soltou uma linha de baixo nervosa, dando um efeito *funky* aos hinos no agudo. A música atravessou uma mixórdia de versos e refrões, depois se agarrou num único acorde, enquanto Yorke entrava em sintonia com as linhas repicantes de O'Brien. Pouco antes do final, Colin deu um sorriso forçado, saltou no ar umas duas vezes e apoderou-se da melodia do irmão, aquela que dera início à canção. A duplicação do tema, um lance típico do Led Zeppelin, tinha uma lógica tonitruante, como se uma equação tivesse sido resolvida. A interação era tão cativante para a mente quanto qualquer coisa feita em música clássica recentemente, mas era possível acompanhá-la com saltos para cima e para baixo.

Nos velhos tempos, as bandas de rock tinham um corte de cabelo, uma gíria, um estilo próprio. O desconcertante em relação ao Radiohead é que seus integrantes não são muito parecidos. Têm em comum o fato de que nasceram entre 1967 e 1971 e foram criados em Oxfordshire, Inglaterra, onde a maioria ainda mora, mas fora isso suas personalidades divergem. Yorke, que escreve a maioria das canções, é baixo, juvenil e endiabrado; seu raciocínio é de uma rapidez mortal e seu carisma, de uma força sutil. O'Brien, quase trinta centímetros mais alto que Yorke, tem o queixo protuberante e as madeixas caídas de um ator de filme de guerra; é delicado e direto e parece ter vindo de uma turma diferente. Jonny Greenwood, um magricela de cabelos pretos desgrenhados, é mais cauteloso que seu irmão Colin, mas, quando começa a falar, envolve-se em densas frases vitorianas, catando orações no ar. Phil Selway, o mais velho, é careca, tem um rosto

doce e voz suave. Parece ser o cara legal, comum, mas com frequência tem um traço de sorriso maligno.

De que modo esses cinco ingleses excêntricos se tornaram os cavaleiros templários do rock and roll — a banda mais analisada, admirada com fervor, acaloradamente debatida e imitada da era moderna —, eis uma questão em aberto. Eles mesmos não têm muita certeza. "Todos vêm a nós com a cabeça inclinada, esperando serem iniciados nos mistérios do Radiohead", diz Selway. Ele faz um gesto de rei Tutancâmon com os braços. "Com isso, caímos na nossa própria armadilha. A certa altura, por volta de 1997, estávamos simplesmente esmagados e tivemos de sumir por uns tempos. Essa foi nossa reação honesta à situação em que nos encontrávamos. Mas alguns acharam que estávamos fazendo um jogo, ou nos levando a sério demais. Na realidade, não queremos gente cofiando o cavanhaque em cima de nossas coisas. O que fazemos é puro escapismo."

O que aconteceu com o Radiohead em 1997 foi que eles pegaram uma onda de ansiedade geracional. O álbum ok *computer*, com títulos como "Androide paranoico", "Polícia do Karma" e "Subindo pelas paredes", retratava a arremetida da era da informação e o pânico dos jovens que a abraçavam. As letras de Yorke pareciam uma mistura de conversas ouvidas por acaso, tecnologuês e fragmentos de um diário sombrio. As canções ofereciam imagens de polícia de choque em manifestações políticas, vidas angustiadas em subúrbios ordeiros, *yuppies* pirando, alienígenas compassivos planando acima das cabeças. Em "Let down" [Deixa cair], Yorke ousava mesmo descrever o sentimento de decepção que vem depois de uma explosão de propaganda como a que sua banda estava produzindo. O disco vendeu mais de 4 milhões de cópias no mundo inteiro, possibilitando que o grupo se tornasse, já em 1999, um negócio independente. O Radiohead era o garoto-propaganda de certo tipo de alienação consciente — tal como o Talking Heads e o R.E.M. haviam sido antes.

O Radiohead continua a ser um ímã para os desajustados de todo o mundo, mas sua posição de *outsider* é apenas parte de sua atração. Do que

os fãs parecem gostar, ainda mais que do conteúdo das canções, é da ideia de que os integrantes da banda trabalharam muito em cada aspecto do produto. Antes de tudo, eles são habilidosos em inventar os tipos de enigmas que as pessoas gostam de resolver. Os discos, os vídeos, o site oficial, até mesmo as camisetas, tudo exige interpretação. Por que as palavras são escritas de um jeito engraçado? O que são todos esses diagramas e tabelas? E o que dizer dos ursos sorridentes e Minotauros chorosos? "Gostávamos de nos preocupar com esse tipo de coisa quando éramos crianças e ainda temos a mesma mentalidade muitas vezes", disse Selway. "Mas é um pouco secundário. Estamos concentrados na música. Esse é o fio que percorre toda a coisa. A gente se conheceu na escola tocando música juntos e ainda nos reunimos em torno da música agora. Gostamos de resolver enigmas musicais. É isso que Thom nos dá."

Uma canção do Radiohead costuma ser escrita em três estágios. Primeiro, Yorke cria uma versão preliminar; então Jonny, que estudou composição brevemente na universidade Oxford Brookes, dá corpo à harmonia; por fim, os outros a digerem por um tempo e elaboram suas partes. Pode demorar meses, até mesmo anos, para que uma música fique como eles gostam. Retire-se qualquer desses elementos — a grade rítmica tremeluzente de Selway, por exemplo, seca na execução e alucinante no efeito — e o Radiohead se torna uma banda diferente. Os cinco juntos formam uma única cabeça, com seus hábitos e tiques próprios — o Compositor Radiohead. Pode-se ter um vislumbre dessa personalidade na azáfama diária do grupo, mas jamais a encontramos cara a cara, porque ela vive na música. Muito do que foi escrito sobre o Radiohead — há uma dezena de livros, centenas de artigos de revista e milhões de palavras na internet — gira em torno de um centro ausente.

Nas excursões de 2001, o melhor retrato da banda em atividade acontecia nas passagens de som. Yorke conduzia esses rituais pré-show com a segurança de um maestro experiente com pouco tempo para ensaio. Ele gritava "próxima!" justamente quando uma canção estava chegando ao clímax. Todos os problemas tinham de ser resolvidos na hora. A certa altura,

Colin disse: "Isso é uma coisa que a gente pode resolver depois". Yorke resmungou para si mesmo e Colin acrescentou, um pouco aborrecido: "É também uma coisa que podemos resolver agora". Havia momentos, no entanto, em que Yorke ficava perdido. Durante a passagem de "The tourist", por exemplo, ele esqueceu o acorde final, e o mesmo aconteceu com todo mundo, inclusive Jonny, que havia escrito a música. "Alguém tem uma cópia de *OK computer*?", gritou Yorke. Ninguém tinha. O Compositor estava tirando uma sesta. Duas semanas depois, o problema ainda não fora resolvido. "Devemos declarar um fim e tocar toda para ver como soa?", disse O'Brien, impaciente. "O que você tem em mente?", perguntou Yorke. "Ré 7,ª talvez?" "O.k., vamos experimentar isso."

Nos dias de folga, o Radiohead se dissolve em anarquia culta. Eles fervilham de curiosidade, enchem os estranhos de perguntas, digerem as respostas e perambulam sozinhos. No dia seguinte ao show em Bilbao, fizeram um passeio pela cidade, e a cidade foi apanhada de surpresa. Uma parada foi no Guggenheim, onde tiveram uma guia inocente chamada Maria. Enquanto ela tentava reunir todos em um lugar, Colin começou a recitar fatos sobre a estrutura: "O calcário teve de ser cortado por um computador. Cada curva tem seu próprio algoritmo. Li num artigo em algum lugar. O ar-condicionado é do cacete, cara. O ar é bombeado daquela abertura até lá em cima e desce até aqui". Quando chegou diante das enormes esculturas de aço de Richard Serra, Colin declarou que uma das peças estava fora do lugar: "Isso aqui está errado. Deveria haver uma segunda placa seccionando a primeira". Selway e O'Brien começaram a tirar sarro dele — "Não pode ter ido longe"; "Telefone para Achados e Perdidos" —, mas Maria confirmou que, de fato, as esculturas haviam sido rearranjadas.

Enquanto flanavam pelo museu, grupos de fãs com camisetas com os dizeres *Kid A* os seguiam a uma distância respeitosa. "Legal que nossos caras gostem de arte", disse O'Brien. Yorke caminhou sozinho pela instalação de Serra, cantando "*We're bad, we're bad*" [Somos maus, somos maus]. O grupo se desintegrara e Maria desistiu. Na saída, ela disse em tom

severo: “Em nenhum momento vocês ficaram todos juntos”. Yorke sorriu com simpatia e respondeu: “Não é a primeira vez nem será a última”.

No mesmo dia, a banda comeu num restaurante chamado Etxebarri, nas montanhas que cercam Bilbao. A conversa foi uma mixórdia inteligente, saltando do alto para baixo, e vice-versa. De um lado da mesa, Jonny escolhia as folhas de um prato de alface e falava sobre seus compositores preferidos do século xx, em especial Alban Berg e Messiaen. “Andei ouvindo um cd da suíte *Lulu* de Berg”, disse ele. “Estou querendo me matar porque esqueci de trazer meu Messiaen.” Foi por causa de Messiaen — o vanguardista católico que compunha em cores explosivamente vibrantes — que Jonny se interessou pelas Ondas Martenot, que aparecem em muitas obras do compositor. “Ouvi a *Sinfonia Turangalîla* quando tinha quinze anos”, continuou Jonny, “e fiquei loucamente obcecado por ela. Quem dera o tivesse conhecido, ou apertado sua mão.”

Do outro lado da mesa, Yorke, cuja refeição consistia em uma tigela de sopa de feijão, começou a se queixar dos conglomerados da música pop. Ele e o resto da banda começaram a se manifestar politicamente, protestando contra a globalização e o capitalismo corporativo. Na noite anterior, ele havia dedicado “No surprises” — que contém o verso “Derrubem o governo” — a George W. Bush. No verão de 2001, o Radiohead decidiu tocar em lugares a céu aberto — como o Liberty State Park, em Jersey City — por terem até agora escapado dos tentáculos de uma agressiva empresa de promoções chamada S.F.X., cuja empresa-mãe, Clear Channel, também é dona de mais de mil estações de rádio.

“A S.F.X. é um parasita que precisa de hospedeiro para se alimentar”, disse Yorke.

“Ela só é eficaz enquanto continua crescendo”, acrescentou O’Brien. “Em algum momento, ela deixará de crescer e então sua razão de existir desaparecerá.”

“Não”, disse Yorke, “é um vírus que vai continuar se espalhando para sempre.”

Chris Hufford, um dos gerentes da banda, que tem de negociar com o vírus ao telefone, perdeu a paciência. "Isso é a realidade, Thom. Isso é o mercado em que estamos."

"Não", retrucou Yorke, "o mercado é onde vendemos discos. Isso não é o mercado. É uma área de, sei lá, vigilância."

"Pois sim", disse Hufford, "é o capitalismo, é com o que temos de trabalhar."

"Besteira!"

"Capitalismo!"

"Besteira!", gritou Yorke. Ele se levantou fingindo um acesso de raiva para ir ao banheiro. Colin levantou os olhos de seu bife e apontou para o vinho que estava no meio da mesa. "Brilhante!", exclamou. "Birita no meio da tarde!"

Naquela noite, a banda entrou num ônibus a fim de seguir para o próximo show, na aldeia francesa de Vaison-la-Romaine. Lá, tocaram num magnífico anfiteatro romano, e depois seguiram para Verona, na Itália, onde se apresentaram para uma multidão de 15 mil pessoas na lendária Arena, deslocando o cenário de *Aida* para a praça. No caminho, fizeram gravações com Nigel Godrich, seu jovem e mágico produtor em variados PowerBooks da Apple; apareceram num programa popular de rádio da bbc chamado *Mark & Lard*, onde tiveram de gritar a frase "Biggity-biggity-bong!"; saudaram um vencedor de concurso radiofônico que chamou Yorke de "gênio" e "sincero"; e evitaram alguns fãs muito ardorosos que berravam "Viemos lá da Venezuela, deem um autógrafo!", embora tivessem sotaque francês e não fossem da Venezuela. Houve também alguns momentos tranquilos, aqui e ali, como quando sentaram num saguão de hotel para ler jornais ingleses, com o sol refletindo no mármore, e pareciam estar concretizando a ideia que Colin faz da banda como "o E. M. Forster do rock".

O Radiohead começou na Abingdon School, uma escola particular para meninos nos arredores de Oxford. Abingdon tem uma história que data do século xii, mas não é um bastião nacional do quilate de Eton ou Winchester. Seus alunos tendem a vir da região do vale do Tâmisa, e não de toda a Inglaterra, e muitos dependem de bolsas de estudo. Os integrantes do Radiohead são de famílias de classe média comum: o pai de Yorke era um fornecedor de equipamentos químicos; o de Jonny e Colin foi do exército. Eles eram simplesmente moradores de uma cidade universitária — os garotos que ficavam do lado de fora dos muros antigos. Até mesmo em Abingdon eles se sentiam deslocados. Michael St. John Parker, que foi diretor da escola por muito tempo, cultivava um estilo pomposo que muitos ex-alunos — não apenas o Radiohead — lembram de modo nada carinhoso. Parker descrevia o espírito da escola nestes termos: "Promove-se a competição, aplaude-se a conquista e estimula-se o dinamismo individual".

Em escolas desse tipo, muitos alunos se aproximam dos departamentos de artes, música e teatro, em que a disciplina é mais frouxa. Para o Radiohead, em Abingdon só escapava mesmo um professor excepcional chamado Terence Gilmore-James, que dirigia o programa de música. "Eu era uma espécie de leproso na época", relembrou Yorke, "e ele foi o único a ser legal comigo." Yorke nasceu com o olho esquerdo paralisado; na infância, passou por uma série de operações não totalmente bem-sucedidas para corrigi-lo, e a esquisitice de seu olho semiaberto fez dele o alvo de intimidações violentas. Mais durão do que aparentava ser, muitas vezes reagiu, mas preferia desaparecer. "A escola era suportável para mim porque o departamento de música era separado do resto da escola", disse ele. "Tinha pianos em cabines minúsculas e eu costumava passar muito tempo ali depois das aulas, esperando que meu pai chegasse em casa do trabalho." Outros integrantes da banda também estudaram com Gilmore-James e foram estimulados por ele. "Quando começamos, foi muito importante o apoio que obtivemos dele", disse Colin, "porque não tínhamos nenhum do diretor. Sabe, uma vez o sujeito nos mandou uma conta, cobrando pelo uso

de propriedade da escola, porque ensaiamos em uma das salas de música num domingo."

O som do Radiohead deve muito a Gilmore-James, que imergia seus alunos na música clássica do século xx, música de vanguarda do pós-guerra, jazz clássico e trilhas de filmes. Certa vez, fez a orquestra da escola tocar a trilha de Richard Rodney Bennett para *Assassinato no Expresso Oriente* enquanto passava o filme. Ele deixou Abingdon em 1987 para se dedicar ao legado do sogro, o compositor galês Mansel Thomas, cuja música estava editando para publicação. "Eu velo pelo Radiohead como velo por meus filhos", disse ele por telefone. Falava com a meticulosidade de quem foi professor a vida inteira, mas seu tom era mais entusiástico do que dogmático. "Eles eram todos garotos talentosos, no sentido de que tinham mais do que capacidades médias para pensar por si mesmos. Eu era de uma geração diferente e nem sempre entendia o que buscavam, mas sabia que eram sérios. E era delicioso tê-los por perto, sempre se deixando levar por suas últimas descobertas. Sempre que os vejo", sua voz se tornou firme, "digo-lhes que devem continuar a seguir sua linha original."

Na equipe escolar do Radiohead, Yorke foi o mandão desde o início. Suas primeiras palavras para Selway no ensaio foram: "Não dá pra você tocar mais rápido, porra?". As primeiras músicas da banda não tinham um estilo definido e suas influências variavam entre Smiths, R.E.M., Sonic Youth, Pixies e Talking Heads, cuja canção "Radio Head" deu nome ao grupo. (De início, eles tocavam com o nome de On a Friday, mas mudaram sabiamente de ideia.) A influência mais forte vinha dos Pixies, a grande banda de Boston, nunca mundialmente famosa, cujas canções roucas, ora brandas, ora ruidosas, também inspiraram o Nirvana. Mesmo depois de terem ido para a universidade, eles se reuniam nos fins de semana para praticar, discutir e buscar um estilo. Em 1991, Hufford, coproprietário de um estúdio de som em Oxford, foi ouvi-los tocar num lugar chamado Jericho Tavern e ficou fascinado pela energia lúgubre de Yorke no palco. Ele e seu sócio Bryce Edge produziram uma fita demo e foram contratados como agentes. Colin, que trabalhava numa loja de discos, deu a fita a Keith Wozencroft, um

representante de vendas da emi que se mudou para a A&R logo depois e começou a promover a banda. Eles assinaram com a emi no final daquele ano.

"Eu estava me preparando para deixar a emi quando esses rapazes apareceram", lembrou Carol Baxter, representante da gravadora internacional do Radiohead. "Bando de tuberculosos perturbados, pensei. Mas eles eram ambiciosos e inteligentes. De início, tive de esconder minha papelada do Radiohead atrás das pastas da Tina Turner e da Queensrÿche, porque meu chefe achava que eu estava perdendo tempo com eles. Então veio um telefonema, de Israel, na verdade, dizendo que a banda tinha um sucesso." Tim Greaves, o manager de excursões do grupo há muito tempo, comentou sobre seu sucesso da noite para o dia: "Uma coisa engraçada dos primeiros tempos do Radiohead é que eles eram mais famosos no exterior do que na Inglaterra. Eles andavam numa van e tocavam em pequenos clubes suarentos. Então iam a Israel e eram estrelas do rock. O mesmo nos Estados Unidos. Depois voltavam para a Inglaterra, para a van, para os clubes. Eles foram apresentados precocemente à relatividade da fama. A fama para essa banda é um feriado que dura algumas semanas."

O tíquete do Radiohead para a fama foi uma canção chamada "Creep". Ela virou um sucesso internacional em 1993, quando o *grunge rock* estava no auge. A letra expunha a raiva autodilaceradora de uma paixão fracassada:

> *You're so fucking special*
> *I wish I was special*
> *But I'm a creep.*[b]

A música tinha por modelo canções dos Pixies como "Where is my mind": arpejos grandiosos, depois uma rajada elétrica. O que distinguia "Creep" do *grunge* do início dos anos 1990 era a grandiosidade de seus acordes — em particular, sua passagem régia de sol maior para si maior. Não importa quantas vezes ouçamos a canção, o segundo acorde ainda veleja maravilhosamente, sem mais nem menos. A letra pode estar dizendo "sou

um verme", mas a música diz "sou majestoso". O sentimento de força enovelada é reforçado por várias punhaladas horríveis de ruído na guitarra de Jonny Greenwood. O Radiohead deixou de apresentar "Creep", mas ainda causa grande efeito quando toca no rádio. Quando Beavis, de *Beavis and Butt-Head*, ouviu a parte barulhenta, ele disse "Rock!". Mas por que, ele se perguntou, a canção não é rock do começo ao fim? "Se eles não tivessem tipo uma parte da música que fosse uma droga, é provável que a outra parte não fosse tão legal", explicou Butt-Head.

"Creep", como Butt-Head deve ter notado, foi a primeira de muitas músicas do Radiohead que usavam acordes-pivôs, em que se segura uma nota de um acorde até que um novo acorde se forme em torno dela (na virada de sol para si, a nota si é o pivô). "Certo, este é o meu único truque", disse Yorke quando isso lhe foi apontado. "Tenho um truque e só, e vou ter de realmente aprender um novo. Pedais, dar duro em tudo." Mas a dependência de tons-pedais e tons-pivôs não é necessariamente uma limitação: os compositores românticos usaram e abusaram da ideia de que qualquer acorde podia se transformar rapidamente em outro. Os "pedais" de Yorke ajudam a dar às canções do Radiohead um sabor agridoce, de ruína. ("Airbag", por exemplo, sendo em lá maior, deveria ser algo luminoso, mas a intrusão de tonalidades em fá e dó inclina a música para o modo menor. "Morning bell" oscila sombriamente entre lá menor e dó bemol menor.) É um tipo de harmonia mais frouxa, mais espaçosa do que o padrão i-iv-v-i, e dá às canções uma marca peculiar. Também ajuda a vender discos: seja tocando rock na guitarra ou sampleando eletrônica cerebral, o Radiohead deixa sua assinatura.

Ao longo do tempo, muitas bandas incorporaram elementos e partes do jazz e da música clássica ao seu mix. Os Beatles foram, de longe, os melhores nesse tipo de assimilação de gêneros. Bandas menos psicodélicas e progressivas transformaram crescendos orquestrais e delírios jazzísticos em mais um tipo de *Kitsch*, mas a sensibilidade clássica do Radiohead não está colada na superfície: está plantada no cerne. Se fizermos uma decomposição da música, encontraremos o mesmo dna harmônico em tudo. Outra marca

registrada da banda é o uso do espaço musical. Os *riffs* estão sempre trocando de registros, saltando do agudo para o baixo, rompendo o teto ou atravessando o piso. Em "Just", de *The bends*, os irmãos Greenwood tocam escalas diminuídas — tons e semitons alternados — que se estendem acima de quatro oitavas; o efeito é de música se agigantando quilômetros acima de você.

Há momentos em que o Radiohead parece praticar um novo tipo de música clássica para as massas. Nas sessões para *Kid A* e *Amnesiac*, que começaram em 1999 e se arrastaram por um ano e meio, o som deles se tornou hipnoticamente complexo. Em "Pyramid song", por exemplo, uma seção de cordas tocava harmônicos em glissando, uma textura que o *Pássaro de fogo*, de Stravínski, tornou famosa, enquanto Selway estabelecia um ritmo arrastado que desafia descrição, porque, como ele disse, "não há indicação de compasso". Em "Dolars and cents", O'Brien usou um pedal para fazer um *bend* de acorde maior para menor e vice-versa.[c] Para "Like spinning plates", Yorke aprendeu a linha vocal de uma canção não utilizada de trás para diante e inventou palavras enquanto dirigia seu carro. Os guitarristas deixaram de lado seus instrumentos por um tempo e aprenderam sozinhos a usar pilhas de equipamento eletrônico. Em "Treefingers", de *Kid A*, O'Brien gerou algo muito parecido com o adorado Messiaen de Jonny. Os dois discos também beberam no jazz, especialmente em Charlie Mingus, Alice Coltrane e Miles Davis, em sua fase *fusion*.

Por trás desse tumulto criativo, no entanto, estava um debate em andamento sobre a direção da banda. Os cinco integrantes precisam com frequência discutir e chegar a um acordo sobre questões do tipo: como equilibrar excursões com a vida familiar, como manter a mídia longe ou, simplesmente, como conviver. Nesse caso, Yorke estava de saco cheio da música com verso e refrão, e nem todos concordavam. O'Brien achava que a banda deveria voltar ao rock clássico de guitarra que, no final dos anos 1990, se tornara uma espécie em risco de extinção. "Houve muita discussão", relembrou Nigel Godrich. "Os caras pararam de falar uns com os outros. 'Insanidade', é a palavra. No fim, acho que o debate era redundante, porque a

banda acabou fazendo o que sempre fez — ziguezaguear entre extremos. Sempre que tentamos impor uma estética de fora — a estética sendo, digamos, eletrônica — foi um fracasso. Todo o drama era apenas uma forma de protelação. Na próxima vez, três semanas, e estamos fora."

No verão de 2001, o Radiohead parecia disposto a mudar de direção mais uma vez. Várias músicas de *Amnesiac* se destacavam pelo apelo pop direto. "I might be wrong" é toda rosnados de guitarras; "Knives out" retorna ao sofrimento claro e definido dos Smiths. A narcoticamente linda "Pyramid song" podia ser quase uma variação sobre "Swing low, sweet chariot":

> *I jumped in the river, what did I see?*
> *Black-eyed angels swam with me…*
> *We all went to heaven in a little rowboat*
> *There was nothing to fear and nothing to doubt.*[d]

Essa é uma canção muito típica de Yorke e soa melhor quando ele a executa sozinho, num piano de armário. Nota-se que ele canta do peito, respirando no meio das frases. Nota-se também a composição incomum de seus acordes de piano. Amarrados com tons suspensos, eles pendem ambiguamente no ar, em algum ponto entre a serenidade e a tristeza. "Comprei um piano depois de *OK computer*, numa época em que pegar uma guitarra simplesmente não me ajudava em nada", diz ele. "Comprei um piano muito espalhafatoso que eu não conseguia tocar de jeito nenhum. No verdadeiro estilo estrela do rock." Na verdade, ele obtém um som suave e quente de seu piano, acariciando mais do que batendo nas teclas, mantendo os punhos altos.

Yorke é a faísca essencial do fenômeno Radiohead. Como todas as pessoas muito talentosas, nem sempre é fácil conviver com ele. Quando um estranho se aproxima, querendo atenção não agendada, ele fica inquietantemente mudo. Reconhece que é temperamental e com uma insatisfação crônica. Mas sua mania de criticar reflui para a música e é por isso que os outros integrantes da banda a suportam. Quando ele está feliz, parece história em

formação. Enrodilhado no sofá do camarim depois de um show, ele se mostra caloroso, alerta e ligeiramente malicioso. "É legal quando as pessoas conversam com você como se você fosse um ser humano, em vez de algo que tivesse acabado de descer de outro planeta", disse ele. "Nós somos falíveis, isso é falível, às vezes somos uma merda, às vezes não. Queremos, tipo, suavizar tudo um pouco. Simplesmente baixar a bola." Ele sorriu amarelo em seguida, talvez se dando conta de que a última frase era uma contradição em termos.

No início de junho de 2001, *Amnesiac* foi para as lojas nos Estados Unidos. Havia uma certa mania Radiohead em Nova York. Helen Weng, uma garota de dezoito anos de Long Island, esperava com sua amiga Melissa Torres para comprar o disco numa vendagem a partir da meia-noite da Virgin Megastore da Union Square. Na bolsa ela carregava uma carta de Thom Yorke, escrita de próprio punho, com conselhos sobre como ser feliz. "É bom saber que alguém tem os mesmos sentimentos", disse ela, agarrada ao papel. Em Fez, Justin Bond, a estrela travesti do duo de cabaré Kiki e Herb, cantava "Life in a glasshouse", de *Amnesiac*, embora o disco ainda não estivesse nas lojas. Ele a atribuía ao "Rodeohead, um conjunto de rock inglês muito excitante", e a interpretava como uma enlouquecida *torch song*,[e] o que ela, em termos gerais, já era.

Grande parte do pop britânico moderno não conseguiu se traduzir para o público americano. Steve Martin, um divulgador do Radiohead, explica assim: "Os americanos não topam 'atrevidos'. Nós gostamos de sérios". O Radiohead pode ser reservado, mas jamais atrevido, e é totalmente sério. Eles deram duro nos Estados Unidos, passaram temporadas tanto no meio do país quanto nas duas costas. São conhecidos nos meios comerciais da música pela boa educação e por não causarem problemas. Ao fazer uma reserva de hotel na França, cometeram a "extravagância" de pedir "toalhas extras". Um porteiro de hotel os descreveu como "jovens legais, espirituosos, divertidos. Não desmiolados ou entorpecidos, como seria de esperar".

Apesar do cansaço de suas grandes excursões anteriores, em 1997 e 1998, eles estavam dispostos a encarar os Estados Unidos.

"Certo, a última excursão foi terrível", disse O'Brien, "mas isso se deveu ao nosso estado mental, não a uma reação aos Estados Unidos. Esse lugar é grande demais para se fazer generalizações. Quando eu estava na faculdade, tirei seis meses para viajar pelo país de ônibus da Greyhound, e tive uma ideia dele." Ele estava ansioso para tocar no Red Rocks Amphitheatre, no sopé das Rochosas. "Na prática, tivemos a fantasia de recriar o U2 ao vivo em Red Rocks", disse ele. Vimos o vídeo um milhão de vezes quando éramos crianças e sabemos de cor cada quadro. 'Esta canção não é uma canção rebelde!'" Ele ergueu o punho e soltou um rugido suave. Os fãs que acham que o Radiohead está perdendo contato com o rock and roll sempre podem olhar para esse homem, que gosta do papel de herói da guitarra, ainda que também se ajoelhe às vezes diante de *samplers* e transforme a música numa mancha de cores.

O Radiohead se hospedou num hotel de Denver em 19 de junho. Na manhã seguinte, os fãs desceram para Red Rocks, sentando-se na escadaria de uns oitocentos metros que conduz à arena. Lá no fundo estava um grupo de estudantes universitários, de Pepperdine e da Universidade do Colorado, em Boulder. Seus nomes eram Elke Goldstein, Amber Hollingsworth, Matt Duffy e Kendall Lux. "Radiohead é música para gente infeliz que foi jogada no chão quando era pequena", explicou Amber. "Não sei disso", disse Elke. "Quer dizer, essa é a reputação, mas nós somos infelizes?" Mastigando cenouras, eles não pareciam infelizes.

Matt fez uma crítica à banda, falando rapidamente, como se recitasse de memória: "Thom está sofrendo de síndrome de Bono. Está ficando político. O que ele está fazendo andando com o Bono? O que o Bono faz andando com presidentes e o papa? Ele é um cantor de rock, porra! Esta é a diferença entre o U2 e o Radiohead: o U2 diz 'o mundo é uma droga e temos de mudá-lo', enquanto o Radiohead diz 'o mundo é uma droga e não há muito que fazer sobre isso. O mundo é chato, ridículo'". Elke revirou os olhos. "*Pode* ser", disse ela. Matt voltou à carga. "Os discos deles são editados pela

emi, um conglomerado multinacional, então é difícil entender como eles podem atacar o capitalismo dessa posição. *Kid A* e *Amnesiac*? Projetos ambientais para música que ainda não ouvimos. Thom ouve Brian Eno, Aphex Twin, todo o catálogo antigo da Warp Records. 'Packt like sardines' — o que é isso, um padrão fincado na rotina? Mas eles tocam, nós todos vamos gritar 'Yeah!'. Ninguém pode realmente dizer por que gosta deles. Mas aqui estamos nós."

Em questão de minutos, Matt havia resumido a situação da crítica ao Radiohead. Os críticos de rock, tal como fãs adolescentes, têm afeições agressivas pelas bandas que admiram, misturando culto ao herói com desprezo. A revista *Q*, por exemplo, deu quatro estrelas a *Amnesiac* e depois chamou o disco de "entorpecido, insignificante, desolado". Algumas críticas foram peculiarmente pessoais, em especial na Grã-Bretanha. Em consequência, o cantor desenvolveu uma aversão à maioria dos críticos de rock, os quais, por sua vez, o espicaçaram sempre que puderam. Um clima ruim levou a perfis irreconhecíveis em que a banda parece ser composta de ranhetas antissociais.

Em Red Rocks, o Radiohead concordou em dar uma rara entrevista de todo o grupo para um jornalista. Um corajoso jovem correspondente da mtv chamado Gideon Yago apareceu para interrogá-los. Nativo de Queens que começou a trabalhar na mtv aos 21 anos, Yago adorava o Radiohead desde a adolescência. Ele tinha um maço de anotações em sua prancheta, inclusive uma tabela da personalidade dos integrantes da banda. Para ele, O'Brien e Selway eram "os sensíveis"; já os irmãos Greenwood "comerão você vivo". Ele não estava seguro do que dizer sobre Yorke. Suas impressões estavam baseadas, em grande medida, no documentário *Meeting people is easy* [Conhecer pessoas é fácil] sobre uma excursão do grupo, lançado em 1998. Esse filme desagradável era uma espécie de contra-ataque contra a imprensa musical, registrando montes de entrevistas sem sentido com integrantes exaustos da banda. Em uma delas, Colin parecia pronto para entrar em coma. "Não quero ser mais um imbecil com um microfone", disse Yago.

“Como o cara no filme que pergunta a Thom se ele chegou a falar com Calvin Klein.”

Yago havia lido sobre o Radiohead, mas quando as câmeras foram ligadas, ele preferiu manter seu conhecimento escondido. “Lembre-se”, disse-lhe sua produtora Liane Su, “você não é um expert, é apenas um fã.” Os fãs queriam saber se a banda achava que estava experimentando demais, por que *Kid A* e *Amnesiac* não tinham saído como álbum duplo, o que significavam todas as músicas de *Amnesiac*. O Radiohead foi grosseiro com Yago uma ou duas vezes, como quando caracterizou *Amnesiac* como “uma coleção de sobras das sessões de *Kid A*” e Selway retrucou “Tente de novo!”. Mas o clima esteve descontraído durante a maior parte da entrevista. Yago fez todos rirem quando repetiu a pergunta de um tal de “Stanley de Coney Island”, que dizia: “Como vocês se sentem em relação ao fato de bandas como Travis, Coldplay e Muse estarem fazendo uma carreira com um som exatamente igual ao dos discos de vocês de 1997?”. Yorke fechou as mãos em torno da boca e gritou “Boa sorte com *Kid A!*”.

Quando a entrevista terminou, Yago parecia um neurótico de guerra, mas aliviado. “Foi relativamente indolor”, disse o jornalista, engolindo de um trago uma cerveja Molson.

Em julho de 2001, o Radiohead retornou à terra natal para tocar no South Park, um grande campo fora da área central de Oxford. Era um dia garoento e as torres da universidade pareciam vultos cinzentos na distância. O evento era uma espécie de minifestival de que participavam principalmente bandas admiradas pelo Radiohead. Tal como outros festivais de verão, tinha barracas de *kebab*, cervejas e camisetas. Quarenta e quatro mil fãs, na maioria adolescentes e jovens de vinte e poucos anos, estavam sentados no gramado. Após algumas horas, a grama estava coberta de copos de isopor, todos com o logo de *Amnesiac*.

Por volta das quatro horas, Humphrey Lyttelton, o venerável trompetista de jazz inglês, apareceu no palco. Após algumas palavras de introdução, ele e

sua banda tocaram alguns números de Armstrong e Ellington. Um sujeito com uma camiseta com os dizeres blur: are shite gritou "Vocês são ótimos!". Em seguida veio o Sigur Rós, um grupo de músicos islandeses que tocam uma espécie de rock místico-minimalista que produz clímax por períodos de cinco a dez minutos. Na longa fila de mais de quinhentos metros de pessoas que se arrastavam na direção da barraca de "Sucos Frescos Alcoólicos", a metade dos rostos estava perdida no fascínio do poder brando dos acordes.

O show talvez tivesse o aspecto e o cheiro de um festival de rock ao ar livre comum, mas era marcado pela ética do Radiohead — um amor por sons múltiplos, uma queda por justaposições surpreendentes, uma fé na capacidade da plateia de aceitar tudo. "Não deveríamos ser apenas uma banda, tocar nossa música e ser pagos para isso", Colin disse de antemão. "Deveríamos ser uma estação de rádio alternativa, transmitir música que fica fora da corrente dominante." O Radiohead promoveu dezenas de apresentações inventivas, de grupos menos conhecidos, como Autechre, Beta Band, Clinic, Kid Koala, Lali Puna, Low, Sparklehorse e, é claro, Christoph de Babalon. Eles também apoiaram seus autores preferidos, ajudando a vender milhares de exemplares de *Sem logo*, livro antiglobalização de Naomi Klein. Os membros dessa lista têm pouco ou nada em comum, e esta é a ideia: eles constituem um clamor vibrante de vozes, não uma linha de produtos. Esse marketing guerrilheiro é, afinal, uma forma de política, um protesto contra a mesmice da paisagem cultural.

"Muitos artistas realmente talentosos estão sendo jogados à margem", Yorke dissera durante a excursão americana. "Eles não ganham chance porque não estão fazendo coisas adequadas para o momento. Loucos com machetes estão cortando madeira — qualquer madeira, madeira morta, não importa. Dá vontade de esbofetear as pessoas e dizer, 'por que vocês não voltam e olham para todas essas coisas lindas que foram feitas no negócio da música e se dão conta de que precisam ter fé nas pessoas?' No longo prazo, a indústria quer ganhar dinheiro, mas, se uma companhia quer ganhar dinheiro, então tem de correr um risco. Essa gente não corre riscos. Eles ganham dinheiro rápido e pronto. E o mundo não é um lugar mais legal

para isso. O que me deixa de fato puto é quando as pessoas da indústria começam a se queixar de que não há talentos por aí. Eu sei que tem e você sabe que tem. Mas você sente o maior cagaço de fazer alguma coisa a respeito."

O Radiohead subiu ao palco do South Park às oito e meia. Não foi o show mais sem defeitos das últimas semanas, mas talvez tenha sido o mais intenso. A voz de Yorke irradiava emoção. Durante "How to disappear completely", enquanto Jonny se inclinava sobre suas Ondas Martenot, uma chuva forte começou a cair. A multidão, religiosamente atenta, não se mexeu. Yorke apareceu sozinho para o último número e tocou alguns acordes plangentes. Seu instrumento ficou mudo, "*Es ist kaputt, ja*?", disse ele. "Tenho outra ideia." Os outros retornaram e juntos iniciaram os acordes familiares de "Creep", música que não tocavam desde 1998. O sol maior se converteu majestosamente em si. Jonny fez seu ruído do tipo Beavis and Butt-Head. Yorke cantou "What the hell am I doing here?" [Que diabos estou fazendo aqui?].

Depois, no camarim, Yorke parecia feliz. Alguém trouxera uma gigantesca garrafa de champanhe e ele estava batalhando para servir sua taça. "Não sei se você percebeu", ele disse à mulher de Colin, a poeta e romancista Molly McGrann, "mas eu estava em lágrimas na última parte da música." Então, o perfeccionista dentro dele acordou. "Um cheiro horrível de diesel vinha de algum lugar", disse.

No dia seguinte, Colin convidou alguns amigos para o *brunch*. Na ocasião, ele e Molly moravam numa casa geminada de uma ruela de Oxford. Era o começo de umas férias de três semanas da banda e Colin estava diante da perspectiva pouco familiar de não ter nada para fazer. "A gente talvez vá ao cinema", disse, como se fossem à Lua. Ele revolveu alguns lps e cds e pôs para tocar Brad Mehldau. Quando alguém lhe perguntou se tinha noção do tamanho da multidão no South Park — talvez tenha sido a maior reunião pública nos mil anos de história de Oxford —, ele esfregou os olhos e sorriu. "Acho que não", respondeu. "Eu estava ocupado demais em olhar para as panturrilhas de Phil. É lá que estão as batidas."

a Cifra do acorde de ré em sétima da dominante. (N. R. T.)
b Em tradução literal: “Você é especial pra caralho/ Eu queria ter sido especial/ Mas eu sou um verme”. (N. T.)
c Em geral, *bend* é a técnica de puxar a corda meio tom (*half bend*) ou um tom inteiro (*full bend*) manualmente para cima ou para baixo, elevando-se a nota original até onde se deseja e retornando em seguida para ela. (N. R. T.)
d Em tradução literal: “Saltei no rio, o que vi?/ Anjos de olho roxo nadaram comigo.../ Fomos todos para o céu num barco a remo pequeno/ Não havia nada a temer e nada a duvidar”. (N. T.)
e Gênero de canções que choram amores não correspondidos. (N. R. T.)

6. O antimaestro: Esa-Pekka Salonen na Filarmônica de Los Angeles

"Eu tive isso uma manhã — foi como uma visão", contou o compositor e regente finlandês Esa-Pekka Salonen a uma plateia de Los Angeles no início de 2007, ao final de um daqueles dias quentes e gloriosos do sul da Califórnia que esperamos não acabe nunca. Ele estava descrevendo alguma coisa que experimentara não muito depois de se tornar diretor musical da Filarmônica de Los Angeles, em 1992. "Acordei cedo e minhas duas filhas pequenas ainda dormiam, assim como minha esposa, e vi os beija-flores do lado de fora da janela, e o sol brilhava. E eu senti essa coisa muito estranha. Não conseguia saber ao certo o que era. Fui até a cozinha e fiz uma xícara de café para mim. Eu estava sentado lá, pensando. Por que me sinto assim? O que é isso? E então me dei conta de que me sentia *livre*. Belo sentimento." Livre, explicou ele, dos totens e tabus do modernismo; livre para investigar novos cânones na música e na arte; livre para se tornar ele mesmo.

Salonen estava falando na loja da Apple, em Santa Monica. Ele fora convidado para discutir uma de suas obras recentes — *Helix*, um poema sinfônico caleidoscópico para orquestra — e os programas de computador que utilizou para fazer notações e elaborar suas ideias. Mais de cem pessoas, de antigos e fiéis assinantes da Filarmônica a jovens entusiastas da música eletrônica, se comprimiam entre iMacs e iPods para ver Salonen em pessoa. Ele se tornara um tipo incomum de celebridade — um ponto fixo de serenidade cerebral numa cidade de espetáculo e inconstância.

Salonen é um homem baixo, magro, de aparência extraordinariamente jovem. É difícil acreditar que ele vai fazer cinquenta anos em 2008. Há

alguns anos a revista *People* lhe ofereceu a chance de ser uma de suas "Personalidades mais bonitas"; ele declinou do convite. Natural de Helsinque, tem um estilo poliglota composto alternadamente da melopeia fluida da língua finlandesa, uma espécie de melosidade de locutor da bbc, pedaços de vários idiomas europeus continentais e uma coleção de expressões idiomáticas americanas, algumas aprendidas com suas filhas Ella e Anja (que eram adolescentes na época). Reservado por natureza, ele é, não obstante, um orador encantador que matiza sua fachada de maestro com piadas contadas com cara impassível, digressões extravagantes, inflexões do tipo "quem, eu?" e uma expressão facial preferida do tipo "gato que comeu o canário".

Salonen falou sobre seus primeiros anos com a Filarmônica:

> Eu tinha então pouco mais de trinta anos e me deram aquela orquestra para dirigir. Que outra cidade estaria disposta a fazer isso — dar uma das maiores orquestras do mundo para um sujeito da Finlândia de quem ninguém nunca tinha ouvido falar? E, no entanto, eles fizeram isso. E, durante todo o tempo, senti esse tremendo apoio. "O.k., mostre para nós. Faça alguma coisa com isso. Simplesmente vá em frente com ela."

E em frente ele foi: Salonen fez da Filarmônica de Los Angeles a orquestra mais voltada para a música contemporânea dos Estados Unidos. *A sagração da primavera*, de Stravínski, que estreou em 1913, se tornou o centro de seu repertório, não o limite externo. Regente e ouvintes se encontraram no meio do caminho: as plateias se abriram para novos sons e o maestro suavizou seu gume modernista. Em 2003, com a inauguração do Walt Disney Concert Hall, no centro de Los Angeles, a Filarmônica ganhou o espaço mais notável do ponto de vista arquitetônico e mais satisfatório do ponto de vista acústico dos tempos modernos. Mais coisas boas vieram depois: um festival chamado Minimalist Jukebox atraiu milhares de novos ouvintes e a produção de *Tristão e Isolda* dirigida por Peter Sellars, transformada em longa-metragem por Bill Viola, transformou a tragédia medieval de Wagner num ritual aquático de imersão e purificação. Bem suprida de dinheiro, sem disputas de

contrato, tocando para plateias quase lotadas, tirando partido de novas tecnologias, a Filarmônica de Los Angeles se tornou aquela criatura rara: uma orquestra feliz.

O único descontente, por ironia, era Salonen. Sua principal ambição sempre foi compor. Embora tenha encontrado tempo para escrever algumas obras notáveis durante sua estada em Los Angeles — *L. A. variations, Wing on wing*, o Concerto para Piano —, ele carecia de verdadeira liberdade criativa; seus dias eram tomados pela direção da orquestra, ensaios, reuniões, aparições públicas e entrevistas. Assim, após um ensaio de *Tristão* em 7 de abril de 2007, com as tensões da "Liebestod" de Isolda ainda no ar, Salonen comunicou à orquestra que deixaria o estrado dentro de dois anos, a fim de ter mais tempo para compor e para que os músicos pudessem se renovar. Dois dias depois ele explicou: "O que eu não queria era sentar em cima da orquestra como Jabba, o Hutt, de *Guerra nas estrelas*, e impedir o surgimento de outras formas de vida". Disse que continuaria a reger, embora num ritmo mais lento — havia sido contratado para uma posição menos absorvente pela Philharmonia, de Londres, da qual sua esposa, Jane, fora outrora violinista — e que manteria laços com a Filarmônica.

A orquestra ainda digeria a notícia de Salonen quando Deborah Borda, a presidente da orquestra, se levantou para fazer um segundo comunicado. Em consultas secretas com a Comissão de Contatos Artísticos, composta de cinco músicos da Filarmônica, a administração escolhera Gustavo Dudamel, um venezuelano de 26 anos, para ser seu próximo diretor musical. Em 2004, Salonen participara do júri de uma competição de regência em Bamberg, Alemanha, onde Dudamel estava entre os concorrentes. Após uma execução da Quinta Sinfonia de Mahler, Salonen telefonara a Borda para lhe dizer que havia encontrado "um verdadeiro animal da regência" e que talvez fosse bom ter Dudamel como regente convidado da Filarmônica. Ele a dirigiu duas vezes nos três anos seguintes. Com um olho na busca de um sucessor para Salonen, Borda havia pedido aos integrantes da orquestra que avaliassem todos os regentes convidados que passaram por Los Angeles. A receptividade a Dudamel foi quase totalmente positiva.

O anúncio da contratação de Dudamel foi oficializado numa entrevista coletiva de segunda-feira. Três noites depois, numa sala mergulhada na escuridão — as luzes azuis dos degraus brilhavam como estrelas vistas através do cordame de um navio —, Salonen pôs em movimento o primeiro ato de *Tristão*. Tal como muitas de suas apresentações anteriores, ela entrou limpa e suave pelos ouvidos; poucos regentes dão um ritmo tão claro ou têm um ouvido tão aguçado para a combinação de sons. Mas havia também um ardor não controlado na execução que não se costumava ouvir muito nos primeiros anos da presença de Salonen, quando seu controle dos detalhes levava a interpretações rigorosas de Stravínski e Schoenberg e emocionalmente constrangidas de Mozart e Beethoven. Fazendo gestos amplos, com grandes curvas da batuta, ele se deixava levar pela música de Wagner tanto quanto a dirigia.

A era Salonen em Los Angeles, que terminou em 19 de abril de 2009 com uma interpretação cristalina da *Sinfonia de salmos*, de Stravínski, foi um marco na história recente da música clássica nos Estados Unidos. Não foi a história de um indivíduo que imprime magicamente sua personalidade a uma instituição — o que Salonen chamou de "propaganda vazia" do culto ao regente —, mas de um indivíduo e uma instituição que revelam capacidades imprevistas um do outro e, desse modo, provam que existe muita vida na própria orquestra, ao mesmo tempo o mais conservador e o mais poderoso dos organismos musicais.

Joseph Horowitz, em seu livro *Classical music in America: A history of its rise and fall*, de 2005, explica com três palavras por que a música clássica americana teve tanta dificuldade para fugir da sombra da Europa. Pouco depois do início do século xx, diz ele, as principais instituições musicais do país, com destaque para as grandes orquestras sinfônicas do Leste e do Meio-Oeste, caíram numa "cultura da interpretação"[1] — um ritual de concerto dedicado à imaculada repetição de clássicos dos séculos xviii e xix. Salas de concerto foram projetadas explicitamente como santuários de

Beethoven e seus confrades, com o nome do grande compositor sendo gravado em letras de fôrma acima do palco central. Maestros e virtuoses célebres assumiam uma imitação de papel criativo, emprestando uma pátina de novidade a músicas superconhecidas. Os compositores vivos se tornaram curiosidades e incômodos. Quase nada dessa atividade tinha alguma relação tangível com a vida contemporânea. Não surpreende que as orquestras lutassem para manter suas plateias à medida que o século avançava: elas estavam negociando réplicas, não obras originais.

De tempos em tempos, regentes de inclinação progressista tentavam corrigir as inclinações necrófilas da plateia americana de música clássica. Leopold Stokowski pode ter sido um rabugento quando se tratou de eliminar o ruído da plateia, mas tinha uma mente maravilhosamente aberta no que tange a programar música contemporânea, para não mencionar a exploração de tecnologias novas e a promoção de compositores e músicos não brancos. Serguei Kussevítski também foi audacioso quando dirigiu a Sinfônica de Boston; ele encomendou quase sozinho um repertório orquestral americano (grandes sinfonias de Copland, Roy Harris, William Schuman), bem como interpretou obras-primas internacionais, como a *Sinfonia dos salmos*, de Stravínski, o Concerto para Orquestra de Bartók, *Peter Grimes*, de Britten, e a *Sinfonia Turangalîla*, de Messiaen. Três diretores musicais consecutivos da Filarmônica de Nova York — Dimitri Mitropoulos, Leonard Bernstein e Pierre Boulez — tentaram, com sucesso variado, convencer os nova-iorquinos da força e da beleza de composições do século xx. Boulez conseguiu atrair multidões de jovens de jeans para uma série especial de Concertos no Tapete, ocasião em que os assentos eram removidos do Philharmonic Hall, mas a antiga plateia de assinantes resmungou enquanto ele foi o diretor da orquestra.

Os profissionais da música citavam com frequência a experiência de Boulez na Filarmônica como prova de que um regente voltado para a música contemporânea, por mais talentoso que fosse, não conseguia conquistar a corrente dominante do mundo orquestral. Esse tipo de visão convencional teve vigência durante alguns anos, mas fracassou na década de 1990, quando

dois diretores musicais inovadores chegaram à Costa Oeste. Um foi Salonen. O outro, Michael Tilson Thomas, que em 1995 assumiu a Sinfônica de San Francisco. Essa orquestra já se orgulhava de sua reputação de progressista; John Adams fora seu compositor residente entre 1978 e 1985, deixando as plateias pasmas com a grandiosidade neorromântica de suas obras *Harmonium* e *Harmonielehre*. Tilson Thomas acrescentou sua musicalidade precisa, seu gosto eclético, seu dom de explicar música clássica a novos ouvintes e sua queda pelo espetáculo elegante. Sua primeira temporada se encerrou com um jubiloso festival americano cujos programas variavam da *Holidays symphony*, de Ives, a uma improvisação à moda de Cage, pelos sobreviventes do Grateful Dead. Na época, cobrindo o evento para o *New York Times*, eu escrevi: "O centro de gravidade da vida orquestral americana se deslocou para o Oeste".[2]

A ascensão da Filarmônica de Los Angeles foi um acontecimento mais inesperado. Durante boa parte do século XX ela foi considerada uma orquestra de segunda linha — "não muito mais do que uma orquestra elogiada de comunidade", disse-me um músico veterano. Foi fundada em 1919 por William Andrews Clark, Jr., filho de um dos reis do cobre de Montana. Clark era um violinista amador habilidoso, colecionador de livros e manuscritos (inclusive grande quantidade de materiais relacionados com Oscar Wilde) e companheiro atencioso de vários jovens bonitos que ele resgatou das margens da sociedade. Na década de 1930, a Filarmônica alcançou excelência sob a direção de Otto Klemperer, mas as melhores orquestras da cidade pertenciam aos estúdios cinematográficos, onde tantos refugiados de Hitler encontraram emprego. Após a guerra, a Filarmônica entrou num período de estagnação sonolenta, com as finanças em crise constante. Nos arquivos da orquestra encontrei um relatório desesperado do ano de 1963, que mostrava um déficit de 125 mil dólares num orçamento de menos de 1 milhão de dólares.

A orquestra concluiu que teria de assumir alguns riscos. Primeiro, Dorothy Buffum Chandler, esposa do *publisher* do *Los Angeles Times*, levantou fundos para o que prometia ser uma esplêndida sala de concertos

nova, o Dorothy Chandler Pavilion. Depois, a orquestra designou seu primeiro diretor musical garoto prodígio — Zubin Mehta, então com 26 anos. E, o que é mais importante, contratou em 1969, para o cargo de diretor executivo, Ernest Fleischmann, o qual, na administração da Sinfônica de Londres, ganhara fama de revolucionário exaltado no mundo da música clássica ao pregar a mensagem de que a orquestra moderna não podia mais repetir o mesmo repertório antigo para assinantes idosos. Ela teria de se tornar um organismo mais adaptável — uma "comunidade de músicos", disse Fleischmann mais tarde, capaz de interpretar música nova e fazer concertos de câmara, apresentar-se em escolas e tocar todo tipo de repertório. Teria também de se submeter à vontade de um diretor executivo forte.

Após um período de entusiasmo, sobreveio o de depressão. Mehta foi embora para a Filarmônica de Nova York. O Chandler Pavilion revelou uma acústica abafadora. Carlo Maria Giulini e André Previn ficaram relativamente pouco tempo; o primeiro foi amplamente reverenciado, o segundo foi irregular. Fleischmann, alemão filho de pais judeus criado na África do Sul, viu a necessidade de uma segunda revolução. Seria preciso uma nova sala e um novo regente, ambos de um tipo novo. "Não queremos um templo da cultura, mas um tipo de lugar acolhedor", disse ele sobre o teatro projetado em 1988.[3] Realizou-se um concurso, vencido por Frank Gehry, na época um desconstrucionista muito falado mas subempregado que, nos anos 1970, havia contribuído com modificações para a casa de verão da Filarmônica, o Hollywood Bowl. Quanto ao regente, além de ser um virtuose, teria de ser um pensador.

Em 1983, num voo de Marselha para Londres, Fleischmann encontrou um empresário de artistas que lhe contou que alguns cantores finlandeses haviam elogiado um jovem regente cujo nome engraçado ele não conseguia lembrar. Fleischmann passou a noite em Londres antes de voltar para Los Angeles, e lá ficou sabendo que um sujeito chamado Esa-Pekka, obviamente o maestro de nome engraçado em questão, fora contratado no último

minuto para reger a gigantesca Terceira Sinfonia de Mahler com a Orquestra Philharmonia.

"Era uma segunda-feira", contou-me Fleischmann durante um almoço, com seu sotaque aristocrático e áspero.

> Eu tinha reuniões marcadas para a terça com um pessoal da prefeitura de Los Angeles — proposta de subsídio, esse tipo de coisa. Precisávamos do dinheiro. Na metade da viagem de avião de volta para casa, pensei comigo que havia cometido um erro terrível. Deveria ter ficado para ouvir o finlandês. Não podia pedir ao piloto que desse meia-volta, então fui às minhas reuniões da terça e na quarta voei de volta para Londres. Ouvi a interpretação de Esa-Pekka da Terceira de Mahler e fiquei totalmente maravilhado. Fui aos bastidores para conhecê-lo, e lá estava aquele sujeito de mangas curtas, com uma latinha de cerveja na mão, e pensei que ele devia ser o cara certo.

Ao lembrar sua primeira visita aos Estados Unidos, em 1984, a convite de Fleischmann, Salonen recorre à sua ironia característica: "Eu era um produto muito europeu. Sob todos os aspectos, eu era um típico europeu culto decadente". Depois de reger a Filarmônica num programa que incluía a turbulenta Terceira Sinfonia de Witold Lutosławski — "suponho que vocês conheçam a notação de Lutosławski", foi sua saudação pouco promissora à orquestra no primeiro ensaio —, Salonen se deixou levar a um clube por um membro da equipe. Ficou de pé num canto até reunir coragem para abordar uma mulher atraente que estava sentada no bar. Ela perguntou o que ele estava fazendo na cidade. "Bem, eu acabei de reger a Filarmônica de Los Angeles", ele respondeu. "Essa foi a cantada mais ridícula que eu já ouvi", disse ela, e foi embora.

Trata-se de um gênero típico de anedota de Salonen, na qual o protagonista assume uma atitude de empáfia e depois colide com a realidade. "Em uma eleição presidencial na Finlândia", ele contou a um grupo de amigos durante um jantar, "eu fui realmente candidato inscrito." Ele fez uma pausa enquanto as sobrancelhas se erguiam com respeito. "Recebi, na verdade, dois votos, logo atrás do Pato Donald."

De 2002 a 2009, quando se mudou com a família para Londres, Salonen morou numa casa moderna, cercada de muros brancos, em Brentwood. Quando estive lá, ele me contou sobre uma visita que a pianista Mitsuko Uchida fez ao seu estúdio caseiro, que abriga um piano Steinway que pertenceu ao regente Bruno Walter. "É claro que eu tinha muito orgulho desse piano, então disse a Mitsuko", ele baixa o intervalo de uma quinta em sua voz e revela o elemento inglês de seu sotaque, "você precisa experimentar meu piano. Pertenceu a Bruno Walter. 'Ah, é?', disse Mitsuko. Ela sentou, tocou um par de coisas e parou. 'Esa-Pekka! Argh!'."

Esses gestos de autodepreciação só servem para magoar. Sujeitos acanhados não se tornam regentes de grandes orquestras. A calma de Salonen chega às vezes à frieza, até mesmo à gelidez. Ele evita a aprovação efusiva — "Muito bom!" é um alto elogio para ele — e pode causar agitação nos subordinados ao dizer algo como "Isso na verdade não está legal" e depois ficar em silêncio. Ele carece do dom americano de preencher os vazios de uma conversa com tagarelice tranquilizadora, e aprende-se a não ver em seus silêncios pausas embaraçosas. Ele gosta de citar um ditado de sua terra natal: um finlandês introvertido olha para os próprios sapatos, ao passo que um finlandês extrovertido olha para os sapatos dos outros.

Salonen nasceu em 1958 numa família de classe média que adorava música. Aos quatro anos, sua mãe tentou fazer com que aprendesse piano, e ele, conforme suas palavras, "se recusou categoricamente", pois "estava muito claro para mim que meninas tocavam piano e meninos jogavam futebol". (Ele agora revisou sua opinião: "Meninas também podem jogar futebol".) Por fim, começou a tocar trompa porque, disse-lhe um músico mais velho, era mais fácil entrar numa orquestra como trompista. Mas foi a experiência de ouvir a sublime e exagerada *Turangalîla* de Messiaen, aos dez ou onze anos de idade, que estimulou seu desejo de compor.

Na década de 1970, muitos compositores finlandeses ainda escreviam sinfonias taciturnas, no espírito de Sibelius, embora alguns tivessem se ligado ao dodecafonismo e outras técnicas avançadas. Quando se matriculou nas aulas de composição e regência da Academia Sibelius, a

principal escola de música do país, Salonen estava ávido por pregar o evangelho do difícil; a certa altura escreveu um trabalho escolar sobre "a derrota do tonalismo" e certa vez interrompeu uma festa estudantil pondo um disco de *Le marteau sans maître*, uma música de Boulez muito moderna, mas não particularmente dançável.

Na Academia Sibelius, Salonen fez amizade com um grupo de adolescentes vanguardistas, entre eles Magnus Lindberg e Kaija Saariaho. Eles formaram um coletivo chamado Korvat auki (Ouvidos Abram!). E começaram a fazer concertos de música nova para o povo, aos quais nem sempre o povo concordava em comparecer. Uma noite lendária, dedicada ao compositor conceitual argentino-alemão Mauricio Kagel, atraiu uma plateia composta de duas senhoras idosas que foram por engano; outra atraiu um zelador, seu cão e a mãe de um dos compositores, ou pelo menos é o que se diz. A obra orquestral juvenil *Kraft*, de Lindberg, que inclui uma coleção de percussão com sucata de metais em suas texturas orquestrais continuamente fervilhantes, teve sua estreia num programa maluco que trazia também a ilustre meio-soprano Teresa Berganza cantando árias de Haendel. Berganza foi forçada a cantar "Ombra mai fù" enquanto peças de automóvel, pernas de cadeiras de escritório e outros objetos de metal pendiam em arames atrás dela, à espera de serem percutidos na barulhenta sinfonia que viria a seguir. "Somente o extremo é interessante", diria Lindberg. Salonen concordava.

Desde então, os compositores do Ouvidos Abram! se afastaram da margem sonora. Sua música é agora menos inflexível, mais lírica, mais espaçosa, embora dificilmente se possa dizer de audição fácil. Salonen inventou um vocabulário pessoal em que costuma usar hexacordes, ou fragmentos de escala compostos de seis notas; quando as seis soam juntas, o resultado podem ser dissonâncias de limpar os ouvidos, embora ele goste de brincar com melodias tonais a partir do material. Ele revelou uma inclinação lírica em 1999, num ciclo de canções chamado *Five images after Sapho*, escrito para Dawn Upshaw. *Wing on wing*, uma obra vocal-orquestral de 2004, desperta as formas precipitadas do próprio Disney Hall, incorporando amostras gravadas da voz de Frank Gehry. Há um trecho

perto do final da música em que se ouve Gehry dizendo "Vá para o início", num breve circuito repetitivo, enquanto bordões e trinados borbulham das regiões mais graves da orquestra. Salonen parece ter seguido essa instrução em várias peças recentes, esculpindo melodias e formas rústicas que dão peso elementar a texturas fantasticamente sofisticadas.

O papel que a Califórnia desempenhou no desenvolvimento musical de Salonen ainda está por ser determinado por seu biógrafo finlandês oficial. (O compositor alega estar se aproximando de um estágio de sua carreira que ele chama, numa tradução aproximada do finlandês, de "surdo-mudo de merda", ou idoso notável e, portanto, exige uma biografia.) Com certeza, seu trabalho de regente e sua residência em Los Angeles lhe trouxeram novas influências. Ritmos pulsantes, com inflexões pop, podem ser ouvidos em obras como *Foreign bodies* e *Helix*. Durante algum tempo, ele ouviu rock no caminho para casa depois dos concertos, deixando que seus motoristas de vinte e poucos anos escolhessem os cds. Ficou bem impressionado com *OK computer*, do Radiohead, e certa vez saiu para beber com integrantes da banda, embora tenha reservas em relação a *Kid A* e *Amnesiac* ("Demasiado *ostinato* crescendo", disse-me ele). Como a maioria dos seres pensantes, admira Björk, mas na academia de ginástica prefere Shakira. Embora admita que a maior parte da música pop o deixa confuso ou entediado, permanece aberto à ideia de que um disco pop poderia derrubá-lo, como aconteceu com *ok computer*, e quer liberar forças semelhantes em sua própria música, uma mistura do cerebral e do visceral.

Salonen mergulhou na cultura dos exilados de Los Angeles — o bando de compositores, músicos, escritores, artistas e diretores de cinema que se mudaram para bairros como West Hollywood, Beverly Hills, Brentwood e Pacific Palisades nas décadas de 1930 e 1940. Descobriu onde morou Brecht, Thomas Mann, Rakhmáninov, e, evidentemente, Schoenberg e Stravínski. (Certa vez, Salonen pensou em comprar a antiga casa de Stravínski, na North Wetherly Drive, mas amedrontou-se ao ver que ainda havia marcas do piano do compositor no carpete.) Os exilados recaíram, grosso modo, em duas categorias: os que se americanizaram, como Frederick Kohner, que

escreveu o romance *Gidget* e ajudou a codificar a gíria dos surfistas; e os que se mantiveram distantes, como Theodor Adorno, que ponderava, em sua casa da South Kenter Avenue, sobre a intercambialidade entre totalitarismo e capitalismo.

Salonen se situa confortavelmente no meio. Sua música entretece a aristocrática complexidade de sua formação musical europeia e a energia bruta da Califórnia, onde vive há tanto tempo. Acordes simples surgem contra um fundo de texturas fervilhantes; uma melodia entra dançando e flutua para longe. Sua conversa segue uma espiral cultural semelhante. Em janeiro de 2007, diante da plateia do Disney Hall, ele falou brevemente sobre a Sétima Sinfonia de Mahler e as Cinco Peças para Orquestra de Webern e disse que a progressão da opulência do romantismo tardio para a austeridade moderna parecia o colapso de uma estrela gigante explodindo e se reduzindo a seu núcleo, chamado de anã branca. Enquanto desdobrava a metáfora, fez uma pausa para observar: "Anão Branco era como me chamavam no time de hóquei de minha escola".

Salonen sabia o que encontraria pela frente desde o momento em que chegou a Los Angeles. Quando o encontrei pela primeira vez, em 1994, ele me disse:

> Temos essas pessoas que vão a exposições de arte contemporânea e assistem a filmes de arte — gente que basicamente usa mais seu cérebro do que a média das pessoas. Mas elas não frequentam concertos de música clássica. É um problema de percepção. Elas não consideram uma orquestra parte da cena artística contemporânea. Não é um tema de conversa em seus círculos porque as orquestras sinfônicas tocam Beethoven e as plateias têm 85 anos de idade. Agora as pessoas estão se dando conta de que a Filarmônica está entrando neste século.

Em outras palavras, ele sabia do problema do não frequentador culturalmente consciente bem antes de os especialistas cunharem a expressão.

Nos primeiros anos, a teoria foi melhor do que a execução. Os músicos se lembram de um jovem retraído que era inaudível nos ensaios e difícil de conversar depois. A programação insistente de peças europeias espinhosas de Lutosławski, Berio e Ligeti levou a uma queda da frequência. Uns dois anos depois, integrantes da orquestra se reuniram com ele e o instaram a dar mais atenção ao gosto dos assinantes. Se a história se desenrolasse como de costume, Salonen teria cedido ou voltado para a Europa resmungando sobre o atraso dos americanos. Em vez disso, ele persistiu teimosamente, embora tenha se tornado mais esperto em relação a misturar o velho e o novo em seus programas. Fazendo um ajuste fino de uma antiga estratégia de Boulez, ele enfatizou o que chamou de "clássicos do século xx" — peças como a *Sagração* e o Concerto para Orquestra de Bartók —, ao lado das quais uma obra moderna de Ligeti, Lindberg ou Steven Stucky, o compositor residente da orquestra, fazia sentido intuitivo.

A nova sala de concertos de Gehry era crucial para os cálculos de Salonen, mas durante alguns anos parecia que jamais seria construída. Lançados os alicerces da obra, em dezembro de 1992, os custos projetados alcançavam centenas de milhões de dólares e uns poucos doadores apareceram para aumentar a doação inicial de 50 milhões de Lillian Disney, a viúva de Walt Disney. (A Disney Company não tinha ligação com a sala, nem a maioria dos principais atores de Hollywood; a Filarmônica sempre foi ligada a famílias ricas de Pasadena.) Fleischmann e Salonen foram em frente. Em 1996, o maestro disse a Mark Swed, o principal crítico de música clássica do *Los Angeles Times*: "De algum modo, eu descartei a opção de a sala não se tornar realidade".[4]

Fleischmann aposentou-se em 1998. Dois anos depois, após um confuso interregno envolvendo um executivo holandês, chegou Deborah Borda, residente em Manhattan, baixinha e enérgica. Salonen a trouxera e, a princípio, parecia uma escolha estranha. Na época, ela era diretora executiva da Filarmônica de Nova York, uma instituição mais rica e mais conservadora. "Era como ser reitora de Harvard, o que eu não percebi de cara que podia não ser uma coisa boa", diz Borda. Ela tivera uma relação

muitas vezes conflituosa com Kurt Masur, então diretor musical da orquestra. No início de sua carreira, ela teve êxito em cenários pouco convencionais, tendo dirigido um conjunto de música nova em Boston e trabalhado com Edo de Waart e John Adams na Sinfônica de San Francisco, mas em Nova York era como se uma caixa estivesse se fechando ao seu redor. "Esa-Pekka me trouxe de volta à vida", diz ela. "Essa orquestra me salvou."

Tal como Fleischmann, Borda é uma extraordinária executiva que dirige a orquestra como uma companhia enxuta, não como uma empresa sem fins lucrativos balofa. É agressiva quando preciso, como mostrou quando arrancou Dudamel de uma meia dúzia de orquestras interessadas em seus serviços. Pôs a organização em bases financeiras sólidas. Quando a orquestra se mudou para o Disney Hall, em 2003, ela expandiu suas atividades, anunciando um aumento nas vendas anuais de 62%. Não foi possível sustentar os concertos lotados da primeira temporada no Disney, mas, na primavera de 2007, a Filarmônica ainda vendia o respeitável número de 92% de seus ingressos. Ela depende menos das contribuições de caridade do que a maioria das grandes orquestras; 75% de seu orçamento de 84 milhões de dólares para 2007 veio da venda de ingressos para a temporada e de outras rendas, como a lucrativa temporada de verão no Hollywood Bowl. Há uma clara ausência de tensão entre os músicos e a administração.

Contudo, apesar do *ethos* administrativo de acordo com o orçamento e o programa estabelecidos, a Filarmônica de Los Angeles continua a ser um lugar imprevisível, ainda a mais experimental de todas as orquestras americanas. Um membro fundamental da equipe é Chad Smith, natural de Gettysburg, Pensilvânia, que começou sua carreira como tenor de ópera do tipo loiro e galante e depois deu uma forte guinada para a esquerda e para a programação de música progressiva. Ele agora é vice-presidente de planejamento artístico, o que significa que está encarregado de montar os programas e cuidar dos músicos visitantes. "Passei alguns anos ouvindo Esa-Pekka", diz Smith, "e percebi que o pensamento precisa ser sempre maior,

não em escala, mas em imaginação. Foi assim que começamos a pensar sobre minimalismo."

O festival Minimalist Jukebox, que aconteceu na primavera de 2006, estava planejado para ser uma série relativamente convencional de programas que fariam a ligação entre os compositores minimalistas e o repertório clássico antigo — digamos, Steve Reich e Bach. Mas isso parecia muito chato para o Disney Hall. Em vez disso, o que aconteceu foi um festival de duas semanas que abrangia desde peças minimalistas clássicas de Reich, Terry Riley e Philip Glass a obras pós-minimalistas como *Decasia*, de Michael Gordon, e *Hallucination City*, de Glenn Branca, uma sinfonia para cem guitarras elétricas. A série começou com um show de noite inteira do Orb, um grupo britânico que toca *house music* ambiental. Os assinantes fugiram em massa, trocando seus ingressos por outras séries, mas os assentos vagos foram ocupados por novos ouvintes, muito mais jovens. O festival chegou perto do ponto de equilíbrio, apesar da redução no preço de alguns ingressos para acolher uma turma menos aristocrática.

A ideia mais ousada de Borda talvez seja dar aos compositores visitantes como Adams e Thomas Adès o mesmo tratamento régio oferecido a gente como Yo-Yo Ma e Joshua Bell; Borda se refere a "compositores heróis". Uma execução em 2007 de *Naïve and sentimental music*, de Adams, na série Sextas Descontraídas da orquestra — um programa mais curto em que os músicos abandonam os trajes formais e se misturam depois com os ouvintes — atraiu uma casa quase cheia. O esquema de artilharia pesada de Borda revigorou a tradicional série de música nova da orquestra, chamada de Guarda-chuva Verde, que Fleischmann criou em 1982. Nos primeiros tempos, atraía plateias modestas, mas em anos recentes a frequência aumentou de tal forma que chegam a comparecer seiscentas pessoas a um concerto que em outras cidades poderia contar com trinta ou quarenta ouvintes. Em 2006, o compositor australiano Brett Dean subiu ao palco para um concerto dessa série e ficou estupefato, dizendo que era a maior plateia para música nova que já vira.

Uma área em que a orquestra não tem se saído tão bem é na promoção de compositores jovens. Em uma conferência sobre educação em Nova York, Salonen disse: "As instituições tendem a não se arriscar. Elas estão menos dispostas a encomendar uma obra grande para um compositor jovem. Não querem assumir o risco. São os mesmos nomes de sempre que circulam todo o tempo". Isso é exatamente o que alguns compositores que não são Adams, Adès, Stucky ou meia dúzia de outros nomes poderiam dizer sobre a própria Filarmônica de Los Angeles. À medida que o conceito de "compositores heróis" ganhar terreno, a orquestra talvez queira contestar sua própria filosofia e assumir riscos com compositores de 26 anos, tal como fez com regentes da mesma idade.

A Filarmônica está tentando resolver o mistério maior da atividade orquestral, ou seja, como atrair ouvintes novos sem perder os já estabelecidos. O cerne da plateia será sempre composto de velhos apreciadores da música clássica que querem principalmente ouvir sinfonias de Beethoven e concertos de Rakhmáninov. Depois vêm, como diz Salonen, as "pessoas que basicamente usam mais seu cérebro" — que deveriam estar nos concertos clássicos, mas não estão. Para servir a ambas as plateias, a orquestra se torna, na realidade, duas instituições em uma só: um museu de obras-primas e uma galeria de obras novas. Vários diretores musicais de outras cidades — com destaque para David Robertson, em St. Louis, Robert Spano, em Atlanta, Marin Alsop, em Baltimore, Osmo Vänskä, em Minneapolis, e, desde 2009, Alan Gilbert em Nova York — avançam na mesma direção. De repente, não faz mais sentido generalizar no que se refere à atitude conservadora da orquestra americana.

No que diz respeito aos músicos, seu maior recurso é a flexibilidade. As grandes orquestras de Cleveland e Chicago talvez possuam um som mais refinado e sem defeitos, mas nenhum conjunto americano se compara à Filarmônica de Los Angeles em sua capacidade de assimilar uma ampla gama de música a qualquer momento. Adès, que regeu sua música em Los

Angeles pela primeira vez em 2006 e se tornou um visitante habitual, me disse: "Parece que eles sempre começam por encontrar exatamente o estilo certo de tocar para cada peça de música — o tipo de som, o tipo de fraseado, respiração, ataques, cores, o todo indefinível. Isso não deveria ser incomum, mas é". Adams chama a Filarmônica de "a mais *amuricana** das orquestras. Eles não vacilam e não são pretensiosos. Se você os encontra aos pares ou trios, não tem ideia de que tocam numa orquestra, de que são gente da música clássica".

Um dia, acompanhei o segundo violoncelista Ben Hong em suas atividades diárias. Ele tem 38 anos, cabelos desgrenhados, anda de moto e toca na Filarmônica desde os 24. Ele chegou ao Disney Hall às nove da manhã para orientar dois alunos num estúdio do prédio. Um deles estava trabalhando no Concerto para Violoncelo de Elgar, e Hong, depois de repassar questões de arco e fraseado, tentou levar o aluno a pensar na peça em termos de "inocência perdida" e o legado da guerra.

Pouco antes das onze, Hong se apresentou no piso principal para tocar num concerto matinal. O programa consistia em duas sinfonias de Brahms, a Primeira e a Terceira, sob a regência de Christoph von Dohnányi, que visitava a orquestra por duas semanas. "Venderemos alguns ingressos", havia dito Borda desse concerto. "Além disso, será bom para a orquestra. Christoph vai esmiuçar tudo, ensaiar nos mínimos detalhes, voltar aos elementos básicos."

Depois do concerto, Hong almoçou com alguns músicos jovens: Eric Overholt, que estava tocando trompa na orquestra havia poucos meses; Ariana Ghez, a primeira oboísta, que também tinha começado naquela temporada; e Joana Carneiro, a maestrina assistente. Eles conversaram sobre o processo de audição ("É bem brutal, provavelmente a coisa mais difícil que um músico tem de fazer", disse Hong), os limites de uma formação de conservatório (Ghez estudou inglês em Columbia, ao mesmo tempo que fazia música na Juilliard), e o prazer intelectual de tocar obras novas. Alguns veteranos da orquestra nunca apreciaram a dieta preferida de Salonen, composta de peças do século xx e contemporâneas, mas vários dos músicos

mais jovens a identificam como uma das principais atrações do emprego. Ghez notou que os ouvintes mais velhos não correm mais para as saídas quando um pequeno Ligeti aparece em um dos programas. Ao contrário, foram ensinados a dizer coisas como "acho que é preciso aceitar isso como um Jackson Pollock".

Hong pensava com mais intensidade nas falhas em sua formação de conservatório e se perguntava o que poderia aprender com outros tipos de produção de música. Particularmente, havia desenvolvido um interesse por improvisação. Depois do almoço, subiu com sua moto algumas estradas sinuosas da região do Laurel Canyon até a casa de Lili Haydn, violinista de estúdio, cantora-compositora e ex-atriz infantil, que o vem orientando sobre improvisação num estilo meio jazz, meio indiano. Essa atividade está bem distante de seu trabalho usual com a orquestra, embora se encaixe na missão expandida da Filarmônica de Salonen, pois a improvisação é importante em boa parte da música de vanguarda posterior à Segunda Guerra Mundial e em boa parte das obras contemporâneas alternativas.

Hong acompanhou Haydn ao estúdio dela, decorado com tapeçarias nas paredes e luminárias antigas. Havia um leve cheiro de incenso. Primeiro, eles trabalharam numa faixa que estará no próximo disco de Haydn. Ela cantou: "Nós todos vimos a água varrer as ruas com a força que carregou Noé". Hong tocou um acompanhamento arpejado, melancólico. Depois os dois improvisaram por vinte minutos ou mais em cima de um bordão de tambura indiana. Hong parecia hesitante de início, preso a uma figura repetitiva ou caindo em rápidas escalas para cima e para baixo que pareciam exteriores ao clima.

"Encontre a magia nos intervalos", disse-lhe Haydn. Ela pediu que ele se apropriasse de uma figura de duas ou três notas, a inclinasse para lá e para cá contra o ritmo regular e depois saboreasse o efeito de acrescentar uma nota a mais. Hong partiu imediatamente num voo em tom menor ruminante que se parecia um pouco com as linhas para violoncelo de *O cisne de Tuonela*, de Sibelius, e por um ou dois minutos se perdeu na música de sua própria invenção.

A certa altura ele disse: "Após algumas sessões, estou ouvindo coisas de um jeito diferente. Estou sentindo as nuances de cada nota de um modo mais intenso. É como quando eu era garoto — me diziam que eu devia mastigar o arroz setenta e duas vezes para sentir realmente a doçura dele. Tem algo de certo aí. Às vezes, na música clássica, isso se perde. Foi o que me ensinou a apreciar mais cada nota".

Hong utilizou com habilidade tudo isso no Brahms que havia tocado naquela manhã. Ele fez uma interpretação sem a grandiosa linha cromática que se eleva através da orquestra no início da Primeira Sinfonia, dando a cada nota uma cor e um peso levemente diferentes. Ele parou no si bemol mais alto, deixando a nota flutuar sobre o cânion.

Passar algum tempo com um músico como Hong é perceber que a influência de um regente sobre uma orquestra é facilmente exagerada: a Filarmônica de Los Angeles é a soma de centenas de personalidades distintas. Salonen sabe disso tanto quanto qualquer um; quando jovem, era cético em relação à futura profissão. "Eu não tinha muita vontade de me tornar regente", diz ele.

> Na verdade, achava que os maestros eram nojentos. Eu não gostava nada da imagem de um regente como Herbert von Karajan, montado numa Harley-Davidson na capa de um lp, regendo *Ein Heldenleben*. Achava aquilo realmente ruim. Ainda acho. Achava que os maestros ganhavam atenção demais por nenhum motivo e que o cara realmente importante, isto é, o compositor, é o mais mal pago, aquele que sempre fica no pior hotel e é chutado na cabeça por todo mundo; achava tudo isso podre. Ainda acho.

Por muitos anos Salonen deixou transparecer que queria deixar a Filarmônica. Ele havia estabelecido várias metas para si mesmo — mudar-se para a nova sala, encontrar uma visão artística digna no espaço de Gehry, elevar o padrão da orquestra, cuidar de sua saúde financeira. "Pouco a pouco, tudo isso começou a se tornar realidade", disse-me. Havia pensado em sair depois da inauguração do Disney Hall, mas não conseguiu desistir

da experiência excitante de reger naquele espaço. “Pensei: isso é divertido demais. Era como um tempo de colheita. Havia também um novo nível na relação com a orquestra. Muitas vezes era como se eles estivessem lendo meu pensamento — eles faziam uma coisa tal como eu estava vagamente pensando em fazer. Muito calor humano e bons sentimentos de ambos os lados.” Ainda assim, mesmo quando estava de licença, sentia que as obrigações do cargo o pressionavam.

Na primavera de 2006, enquanto acontecia a Minimalist Jukebox em Los Angeles, Salonen estava em Paris, dirigindo a estreia mundial da ópera *Adriana Mater*, de sua antiga colega de escola Kaija Saariaho. Na capital francesa, Salonen começou a fazer esboços de um Concerto para Piano que a Filarmônica de Nova York lhe havia encomendado. O trabalho prosseguiu aos trancos e barrancos durante o verão e o outono e a partitura afinal ficou pronta no Natal. Isolado da família em seu estúdio, ele sentiu de forma mais aguda a necessidade de largar a direção da orquestra.

O concerto foi escrito para o pianista Yefim Bronfman, um dos amigos mais íntimos de Salonen e um importante intérprete de Rakhmáninov. O maestro estava decidido a enfrentar o legado do virtuosismo do concerto romântico e se entregou a oitavas duplas em cascata, acordes abrangentes e, no final do segundo movimento, uma melodia memorável facilmente reconhecível. Ao mesmo tempo, a linguagem musical da peça parece muito atual: há ritmos dançantes, mudanças ardilosas de tempo, alarmes e ruídos, padrões de máquinas defeituosas e uma seção de uma estranheza fantástica que Salonen caracteriza como “música folclórica sintética com pássaros artificiais”. Num divertido texto de programa, ele liga esse último episódio a uma “cultura pós-biológica em que os sistemas cibernéticos de repente desenvolvem uma necessidade existencial de folclore”. No conjunto, trata-se de uma reinvenção plausível do concerto romântico e a obra mais segura de Salonen até agora.

Bronfman teve de aprender a parte do solista em poucas semanas e, de início, queixou-se de sua dificuldade extenuante. (Sentimentos subconscientes de culpa talvez tenham produzido um sonho enigmático que

o compositor contou ter tido uma noite, no qual Bronfman era falsamente acusado de assassinar a atriz Helen Mirren.) O próprio Salonen regeu na estreia, dirigindo a Filarmônica de Nova York pela primeira vez desde 1986. A apresentação aconteceu em 1º de fevereiro de 2007 e a plateia reagiu com entusiasmo mais sincero do que é normal para uma estreia na série para assinantes em Nova York. Um casal de idosos foi visto de mãos dadas durante o movimento lento.

Depois disso, Salonen ficou mais confiante quanto à escolha de deixar a orquestra. "Senti que era esse o caminho a tomar", disse-me mais tarde. "Agora, estou pronto para o próximo projeto." Havia muito tempo que falava em compor uma ópera. Planejava também uma peça para coro e orquestra, possivelmente baseada em *So forth* [Assim por diante], a última coletânea de poesias de Joseph Brodsky. Alguns versos do poema "Nova vida" pareciam pertinentes: "No fim, nossa ilimitada/ curiosidade sobre essas zonas vazias,/ sobre essas vistas sem objetos, /parece que é disso que a arte trata".

Os músicos da Filarmônica estavam interessadíssimos em saber quem viria a seguir. "Estamos na crista da onda — é incrível", disse-me Meredith Snow, integrante do naipe de violas, em janeiro de 2007. "Essa transição de Salonen nos assusta. Mas parece que nossa administração está realmente querendo isso."

Perguntei a Snow e ao contrabaixista David Allen Moore que regentes haviam causado boa impressão. A lista de nomes era relativamente curta. "Há um grande vácuo", disse Snow. "O que precisamos terrivelmente é de honestidade. Ao menos nesta orquestra, não há gente prejulgando regentes. A coisa é do tipo 'por favor, seja bom'. A gente vai participar se você nos mostrar o que quer, em termos emocionais e musicais."

O nome de Dudamel foi o primeiro que eles mencionaram. "Ele foi ótimo", disse Snow. "Ele tem tudo. A orquestra ficou afiadíssima com ele."

Moore acrescentou: "Não se trata apenas de um ser mítico sobre o estrado que pelo seu simples desejo faz tudo acontecer. Não tem mais a ver com o culto da personalidade do maestro. Esa-Pekka tem claramente uma personalidade forte e tudo o mais, mas com ele a coisa é sem dúvida mais colaborativa".

Borda havia observado como as outras orquestras se submetiam a buscas prolongadas por novos diretores musicais, cheias de politicagem interna a favor de um ou outro maestro, especulações e adivinhações na imprensa, sentimentos feridos quando se dizia que músicos de renome "não se deram bem" com os músicos, e assim por diante — tudo isso em consequência da atribuição de poderes de juiz aos músicos em décadas recentes. Ela decidiu fazer uma "busca dissimulada", reunindo avaliações e examinando-as com o Comitê Artístico. Os músicos teriam voz, mas não ficariam sabendo disso.

Alguns já falavam sobre o futuro de Dudamel com a orquestra depois de seu primeiro ensaio como regente convidado, em 2005, no Hollywood Bowl. "Fiquei tentada a escolhê-lo de imediato", diz Borda. "Mas não faria isso." Em vez disso, ela viajou periodicamente para ver Dudamel reger, travou conhecimento pessoal com ele e a esposa, Eloísa, e se apropriou de sua agenda com vários projetos. De algum modo, conseguiu fazer isso sem atrair a atenção dos profissionais da indústria da música. "Sou bem baixinha", ela brincou.

Tudo isso não teria importância se Dudamel não tivesse conquistado os músicos quando voltou a regê-los, no início de 2007, num programa de Kodály, Rakhmáninov e Bartók. Na metade da primeira peça, Salonen, que estava sentado na plateia, inclinou-se para sua esposa e sussurrou: "Este é o homem". O contrato foi assinado no início de março em Lucerna, onde Dudamel estava em excursão. "Fizemos a coisa por volta das duas da manhã em algum lugar", contou-me Borda, saboreando o aspecto furtivo da operação. "Não creio que alguém soubesse, mesmo com todo o assédio da elite da elite dos administradores europeus."

O contrato de Dudamel era de cinco anos. "Algum dia ele será diretor musical da Filarmônica de Berlim", disse-me Borda. "Mas não vou me

preocupar com isso. Temos uma tradição de gente que começa jovem, permanece por longo tempo e depois segue seu caminho. Parte do nosso trabalho aqui é sermos ligeiros."

O novo regente nasceu em Barquisimeto, Venezuela, em 1981. Seu pai tocava trombone numa banda de salsa. Ele estudou música desde cedo, tendo aprendido os elementos básicos de notação e teoria antes de escolher um instrumento, o violino, aos dez anos. Mostrou interesse em composição e, numa de suas primeiras apresentações como maestro, aos quinze anos de idade, regeu um Concerto para Trombone de sua autoria. A regência logo o absorveu, e antes dos vinte anos já estava comandando noventa concertos por ano com a Orquestra Juvenil Simón Bolívar, a principal do sistema de orquestras juvenis do país. A Venezuela tem um sistema de formação musical sem igual no resto do mundo: a partir da década de 1970, o compositor José Antonio Abreu montou uma organização chamada Sistema Nacional de Orquestras Juvenis e Infantis da Venezuela, ou El Sistema. Há atualmente 250 mil estudantes no sistema. Abreu conseguiu manter o apoio através de vários regimes, inclusive o de Hugo Chávez.

Depois de se destacar no concurso de Bamberg em 2004, Dudamel se viu na complicada situação de ser saudado como o salvador da música clássica. E o fato de ser um rosto não europeu numa indústria que sofria com a aparência de elitismo só fez aumentar o entusiasmo. A Deutsche Grammophon o gravou regendo a Quinta e a Sétima de Beethoven com a orquestra juvenil. Minha primeira reação ao disco foi de ceticismo; as interpretações eram comandadas com habilidade, mas não havia nada de obviamente extraordinário nelas.

O que o disco não revelava era a eletricidade que crepita em torno de Dudamel em ação. Pouco antes do anúncio de sua contratação pela Filarmônica, ele regeu um programa com a Sinfônica de Chicago que incluía a Primeira Sinfonia de Mahler, e eu fiz uma escala em minha viagem a Los Angeles para ouvi-lo. O maestro fez escolhas inteligentes em toda a peça,

administrou as mudanças de tempo com fluidez, moldou frases com mão característica. A cada vez, no entanto, os músicos respondiam com intensidade incomum, até que a apresentação se transformou num acontecimento. Salonen me disse: "Ele deixa a música ser o que é, mas ateia fogo a ela de um modo misterioso". Dudamel não parece estar fora da música, impor-lhe ideias; ao contrário, parece ser cativo dela. Durante a coda da sinfonia de Mahler, ele saltou com uma exultação infantil, como Bernstein, que teria parecido um pouco ridícula se não se estivesse ouvindo ao mesmo tempo o régio rugido da orquestra diante dele.

Uma estrondosa ovação saudou Dudamel ao final. Muitas pessoas presentes ao concerto — inclusive integrantes da própria orquestra — achavam que ele poderia ser seu próximo regente. Na verdade, ele estava prestes a voar para Los Angeles. No final do dia seguinte, ele visitou o palco do Disney Hall e conversou com Borda no escritório dela. A notícia estourara no *Los Angeles Times* daquela manhã e já havia gente o cumprimentando; muitos guardas o saudaram em espanhol.

Dudamel é um homem afetuoso e exuberante, e respondia a cada pessoa com uma torrente de frases do tipo "é maravilhoso", "isso é muito especial" e "estou muito contente por essa grande oportunidade". Seu inglês ainda não era fluente, mas ele se expressava com graça, inteligência e, quando necessário, com evasivas astutas. Evitava perguntas sobre Chávez, pedindo desculpas por ser "politicamente desligado". Quando lhe perguntei sobre suas intenções em relação à Filarmônica, disse que precisava ganhar mais experiência com a orquestra e seu repertório antes de poder pensar na programação. Disse que admirava Salonen havia muito tempo. Quando estava com onze anos, sua mãe lhe comprou a gravação do maestro da *Sagração da primavera* e da Sinfonia em Três Movimentos de Stravínski e ele ficou espantado por encontrar um "regente *tão jovem*" dirigindo uma orquestra famosa. "Ó meu Deus, quem é esse cara? A partir de então ele foi um ídolo para mim." Quando Dudamel repetiu essa história na entrevista coletiva, Salonen ficou devidamente constrangido.

A maioria das estações de tevê de Los Angeles enviou repórteres e câmeras e sua cobertura revelou que, depois de quinze anos, os locutores locais ainda não conseguem pronunciar o nome do diretor musical ("Issa-pika", "Salanon"). A assessoria de imprensa da orquestra recebeu telefonemas do *Tonight Show* e da Al Jazeera. Dudamel parecia saudavelmente desligado da atenção. Na entrevista coletiva, quando Salonen o apresentou com uma fanfarra floreada que não é do seu jeito — "Estamos interessados no futuro. Não estamos tentando recriar as glórias do passado, como tantas outras orquestras sinfônicas" —, Dudamel provocou risadas ao avançar para o microfone, fazer uma longa pausa e dizer "E entãooooo...". A arte do subentendido não está morta no Walt Disney Concert Hall.

Mais tarde, encontrei-me com Salonen em seu escritório, um espaço arejado e tranquilo no interior das paredes curvas do Disney Hall. Ele procurava palavras que exprimissem de um modo não muito sentimental e sem chavão a ideia de que decidira arriscar-se, seguir seu sonho, rejeitar o caminho batido: "Estou me aproximando dos cinquenta. E, de acordo com os períodos de dez anos com que costumamos medir nossa vida, mesmo que eu me comporte, o número de décadas disponíveis é tristemente limitado. Bill Viola me mandou um e-mail esta manhã dizendo que há um antigo provérbio búlgaro: se você decide se matar por afogamento, não o faça em águas rasas".

Nas semanas precedentes, Salonen tocara várias vezes no tema do envelhecimento. Em sua palestra na loja da Apple, ele havia dito: "A esta altura, minha sensação é que alguém regerá concertos, sem dúvida, mas só eu posso escrever minha música, para o bem ou para o mal. E não estamos ficando mais jovens, inevitavelmente". Numa entrevista para o rádio, ele propôs que as pessoas, aos trinta ou quarenta anos, talvez estejam redescobrindo a música clássica porque "percebem que seu tempo não é ilimitado, que talvez exista um fim em tudo isso, e que a vida é curta demais para ser desperdiçada em coisas que não são de qualidade".

Naquela manhã, Salonen surpreendera seus colegas ao aparecer numa jaqueta esporte azul-celeste. Ele usa habitualmente camiseta preta e jeans pretos, e ninguém se lembra de tê-lo visto com roupas coloridas. Aquilo era uma brincadeira particular com a orquestra, explicou para Smith. Em seu primeiro ensaio como diretor musical, todos haviam vestido preto em homenagem a ele e, naqueles dias de olhar cabisbaixo, tiveram de chamar a atenção dele para a brincadeira.

Salonen descreveu o que acontecera naquele sábado, depois que contou à orquestra que ia embora. Esgotado pela experiência, sentou-se em seu escritório sozinho. (Ben Hong contou que o discurso fora "realmente sentido, uma das poucas vezes em que ele havia sido sentimental".) Borda deu uma passada e eles beberam vodca. Em seguida, ela foi cuidar de negócios. Enquanto ele se preparava para sair, sua assistente avisou pelo telefone que um pequeno grupo dos músicos estava à porta. Ele os convidou para entrar e ficaram batendo papo por um tempo. O telefone tocou de novo: mais músicos haviam chegado, animados depois de uma visita a um bar vizinho.

"Virou uma espécie de minifesta", disse Salonen. "Não sei o que acontece em outras orquestras, mas aqui a coisa era de fato muito pessoal e incomparável." Com a noite já avançada, ele finalmente foi para casa, para a esposa e os filhos: mais um homem livre na Califórnia.

* Pronúncia deturpada de "American" baseada no sotaque texano de George W. Bush; refere-se a americanos nacionalistas simplórios. (N. T.)

7. Grande alma: Em busca de Schubert

Como era ele? Ouvem-se coisas diferentes. Em público, Franz Schubert costumava se apresentar como um boêmio afável, usando uma face apropriada para o mestre da arte da canção. Mas de tempos em tempos mostrava um lado mais selvagem de seu caráter. Caso se dê crédito a uma história pitoresca, uma noite ele se embebedou numa taberna e começou a agredir verbalmente um grupo de músicos vienenses que lhe haviam pedido que escrevesse uma peça. De repente, uma poderosa imaginação artística estava dando vazão a sua ira contra um mundo medíocre:

> Vocês se consideram artistas? Sopradores e rabequistas, eis o que são! Eu sou um artista! Eu sou Schubert, Franz Schubert, que todo mundo conhece e de quem todos falam! Criador de grandes e lindas obras que vocês não conseguem entender! [...] Cantatas e quartetos, óperas e sinfonias! Pois eu não sou apenas um compositor do *Länder*, como os jornais idiotas dizem e os idiotas repetem — eu sou Schubert! Franz Schubert! Vocês não sabem disso! E quando a palavra "arte" é usada, ela se refere a *mim*, não a vocês, seus vermes e insetos que anseiam por solos que nunca escreverei. [...] Vermes rastejantes, mordiscadores que deveriam ser esmagados sob meu pé — o pé de um homem que ambiciona as estrelas — *sublimi feriam sidera vertice* — traduzam isso para eles![1]

Essa diatribe foi posta no papel muito tempo depois de o fato ter acontecido por Eduard von Bauernfeld, um amigo dado a histórias um pouco suspeitas por serem tão detalhadas. Ela pode ter um pouco de verdade ou ser de todo falsa: assim são os problemas para quem tenta compreender o fenômeno mal documentado e de vida terrivelmente curta que foi Schubert. No entanto, algo parece verdadeiro, apesar dos floreios melodramáticos. É o tom de confiança, de certeza juvenil que Schubert manteve até sua morte prematura. Pode-se ouvi-lo também num pequeno poema do dramaturgo

Franz Grillparzer, aparentemente escrito como uma espécie de memento da personalidade do compositor:

> *Schubert me chamo, Schubert sou eu,*
> *Não posso evitar, nem me queixar.*
> *Se gostas do atalho que tomei,*
> *Muito bem, então me segue!**[2]

A mesma voz peremptória surge nos esporádicos escritos pessoais de Schubert. "O sistema de mundo deles é humano/ O meu, sei que é divino", afirma em um poema.[3] Em outro, ele busca se tornar um "ser puro, poderoso".[4] Certa vez, no meio da noite, rabiscou num caderno: "Invejável Nero, tu que tiveste a coragem de destruir um povo repugnante com cordas e canção!".**[5]

Tal como aconteceu com o multifacetado Mozart, as impressões sobre o caráter de Schubert variaram amplamente ao longo do tempo. Muitos dos amigos do compositor estavam decididos a lembrá-lo como um adorável beberrão que rabiscava num transe sonambulístico. Essa é a imagem que se tornou padrão no século xix, em particular na Inglaterra vitoriana. Até mesmo Robert Schumann, que promoveu a grandeza de Schubert, gostava de retratá-lo como uma "criança cândida fazendo travessuras entre gigantes"[6] — o tipo de metáfora muito aplicada em relação a Mozart na mesma época. O século xx, inevitavelmente, ocupou-se em descobrir sua escuridão e complexidade. Em décadas recentes, falou-se do Schubert sifilítico, do Schubert hedonista, do Schubert dissidente, do Schubert homossexual. Pode-se avaliar a mudança na imagem do compositor ouvindo trilhas sonoras de filmes. Onde antes Richard Tauber cantava arranjos descuidados de opereta em *Amores de Schubert* (1934), em *Crimes e pecados* (1989), Woody Allen utilizou as harmonias vacilantes do Quarteto para Cordas em Sol Maior para simbolizar o escorregão moral do médico que contrata o assassinato de sua amante, e em *A morte e a donzela*

(1994), Roman Polanski utilizou o quarteto de mesmo nome como acompanhamento de tortura.

Em parte, a imagem de Schubert se mostrou instável simplesmente porque os registros históricos são muito fracos. Temos um conhecimento razoável de seus movimentos e atividades em qualquer ano, mas muito menos sobre sua vida privada e mundo interior. A maioria dos que lidam com o material biográfico existente parece deixar de fora alguma coisa essencial. Os proponentes do Schubert piegas (ainda existem alguns, sobretudo na Áustria) têm dificuldades para explicar sua propensão para textos como "Freiwilliges Versinken" ("Abismar-se voluntário") e "Ich schleiche bang und still herum" ("Ando furtivamente ao redor, inquieto e silencioso"). Os fãs do lado escuro não sabem o que fazer com documentos incontroversos que mostram que ele se divertia em cafés. Em suma, grande parte da ambivalência advém do próprio Schubert. Andei lendo uma dúzia de livros e artigos sobre ele e ainda acho difícil imaginar quem era esse indivíduo.

O homem é esquivo; a música é algo totalmente diferente. Sua presença — sua imediatez — é tremenda. Com frequência, ela inspira uma espécie de amor inseguro em seus ouvintes. Eu certamente sou uma das vítimas. Lembro-me de meus primeiros encontros com as obras de Schubert como se fossem paixões adolescentes. Lembro-me sobretudo de tocar o primeiro movimento da grande Sonata para Piano em Si Bemol e tremer fisicamente quando o tema principal voltava à página, uma oitava acima, como um belo fantasma de si mesmo. A agitação em torno da biografia e da cultura de Schubert aconteceu porque as pessoas amam tanto a música, ainda que os dados enigmáticos de sua vida tenham levado os biógrafos a conclusões radicalmente distintas. E também aconteceram porque a música, tão rica em sua compreensão da emoção, emite mensagens profundamente variadas. Com efeito, Schubert compôs melodias de beleza sem afetação, de inocência infantil. Era capaz também de uma violência rítmica e harmônica que não seria igualada até Wagner. E podia tocar toda a gama de emoções como um acorde ambíguo, dissolvendo as diferenças entre agonia e alegria.

Como era ele? É seguro arriscar-se a fazer algumas conjecturas. Era amistoso, até certo ponto; rude, quando pressionado; muito tímido ou muito arrogante, ou quem sabe os dois ao mesmo tempo. Era ambiciosíssimo. Fez da música uma carreira e uma religião; era um leitor voraz que testava constantemente a capacidade musical dos textos. Era incapaz de rastejar diante de possíveis patrocinadores, mas trabalhava bastante na autopromoção. Com frequência passava suas horas de lazer inebriadamente a esmo. Fazia amizades intensas com homens; adorava as mulheres, mas de longe. Teorizou mais sobre o amor do que o experimentou. Era propenso tanto à euforia como à melancolia paralisante, mas se firmava com o trabalho. Era mais observador do que participante da vida: tinha pouco tempo para qualquer coisa que não tivesse relação com sua arte. Não havia nenhum limite para sua imaginação musical.

Schubert nasceu em Viena, em 1797, e morreu na mesma cidade, em 1828. Em um período de cerca de dezessete anos, escreveu mil obras. Nenhum outro compositor conseguiu fazer tanto em tão pouco tempo. Um meio preferido de medir sua façanha é imaginar como seriam lembrados seus grandes colegas do repertório se eles também tivessem morrido aos 31 anos. Verdi, compositor de *Nabucco*? Beethoven, compositor de numerosas sonatas para piano e uma Sinfonia em Dó? Johann Sebastian Bach, o eminente autor de música para órgão? Mozart continuaria a ser Mozart, mesmo sem *A flauta mágica*. Mas Schubert poderia ter morrido aos dezoito anos, depois de escrever "Der Erlkönig" [O rei dos elfos] e duzentos outros *Lieder* e ainda teria deixado intacta sua reputação de extraordinário compositor de canções.

Viena agora celebra Schubert como seu filho mais fiel. Embora muitos compositores acorressem à capital imperial nos séculos xviii e xix, Schubert é, entre os grandes, o único natural da cidade antes de Schoenberg. No entanto, teve dificuldade para fazer seu nome porque, ironicamente, sua devoção à tradição clássica vienense fez dele uma figura meio fora de moda.

Por volta de 1820, não havia mais uma grande demanda por sonatas, quartetos e sinfonias à maneira de Haydn, Mozart e Beethoven; a febre era por melodias dançantes, óperas italianas (nem sempre do tipo mais elaborado) e o virtuosismo de Paganini. O Kitsch do estilo Biedermeier estava ganhando destaque. A primeira publicação de canções de Schubert aconteceu de modo não muito promissor no *Livro de bolso ilustrado para amigos de curiosidades regionais, naturais e artísticas interessantes da monarquia austríaca*.

Ele foi escolhido para cantar no coro da Capela da Corte, hoje Meninos Cantores de Viena, e muitos anos depois começou a estudar com ninguém menos que Antonio Salieri, que, mais de vinte anos depois da morte de Mozart, mantinha o posto de *Kapellmeister*. Salieri treinou seu aluno nos velhos estilos italianos e tudo indica que tentou desestimular o crescente interesse por Beethoven e outros repertórios alemães. Embora possa ter achado frustrante esse regime, Schubert afeiçoou-se ao professor, que, apesar do retrato pintado no filme *Amadeus*, era excepcionalmente generoso com seus pupilos. E a base do estilo italiano aparece em tudo o que Schubert compôs, especialmente em seus estados de ânimo mais solares: melodias límpidas, ritmos flutuantes e modulações cintilantes proporcionam um contraste bem-vindo aos ataques de calafrios ansiosos. A formação antiquada também levou evidentemente a um gosto por jogos musicais misteriosos. O estudioso Brian Newbould descobriu um palíndromo musical perfeito — dezenove compassos repetidos em formação especular — em seu melodrama *Die Zauberharfe* [A harpa mágica].[7]

Schubert encontrou sua personalidade musical madura aos dezessete anos — especificamente, nos últimos meses de 1814. Seu salto qualitativo mais célebre foi a canção "Gretchen am Spinnrade", do *Fausto* de Goethe. O acompanhamento de piano propulsor, repetitivo, um feito arquetípico de pintura tonal, representa o redemoinho mecânico da roda de fiar de Gretchen enquanto ela canta sua paixão irrequieta. A ascensão e a queda semelhantes a uma onda da linha vocal apontam para o clímax pesaroso da Sinfonia "Inacabada". "Nachtgesang", uma segunda canção importante de

Schubert, revela sua capacidade de meditar sobre harmonias simples e transformá-las em objetos pictóricos. As canções dominam esse período, mas setembro de 1814 trouxe também sua primeira obra instrumental característica, o Quarteto para Cordas em Si Bemol, com sua mistura reveladora de melodia emotiva e harmonia errante. Nesses trechos, Schubert parece falar a língua de *Sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, que continuou popular durante décadas após sua publicação, em 1774. Quando Werther se queixa de um "tormento interior incomensurável que ameaça romper os confins de meu peito e me sufocar",[8] ele não se joga numa cruzada para mudar o mundo. Em vez disso, encontra alívio temporário numa caminhada de inverno: "Eu perambulo no terrível cenário noturno desta estação hostil".

Os anos de 1816 a 1822 foram um período de exploração. Ao compor suas canções, Schubert era às vezes acanhadamente clássico, às vezes ousadamente experimental. Em 1816, quando Rossini conquistou Viena, Schubert se uniu às multidões entusiasmadas e apropriou-se de alguns dos esquemas típicos do compositor italiano, acrescentando um ar contemporâneo ao lado italianado de sua personalidade. Ao buscar a fortuna no mercado dominante, fez experiências com ópera, na maioria prejudicadas por libretos idiotas e inexperiência teatral. As formas instrumentais retomaram importância entre 1822 e 1828: Schubert escreveu suas duas sinfonias maduras e iniciou um *tour de force* de música de câmara e para piano, tendo Beethoven como modelo. Ele também inventou uma forma totalmente nova: o ciclo de canções épicas. *Die schöne Müllerin* [A bela moleira] fala do amor desesperado de um jovem por uma linda moleira, e *Winterreise* [Viagem de inverno] é a jornada invernal de uma alma ainda mais maltratada. Um outro ciclo, sobre poemas de Heinrich Heine, iniciou-se em 1828. (O chamado ciclo *Schwanengesang* [O canto do cisne], que inclui as seis canções com versos de Heine, é uma invenção de editor.)

Beethoven morreu em 1827. Nos limites fechados de Viena, Schubert e Beethoven não haviam tido nenhum contato. As biografias mais antigas

retratam Schubert como um admirador aterrorizado, fugindo de salas para evitar um encontro com seu herói. O mais provável é que fosse orgulhoso demais para mostrar a subserviência que sua admiração lhe exigiria. John Reed sugere que Schubert viu na morte de Beethoven uma abertura: o trono da música estava vazio, e ele era o "herdeiro legítimo".[9] Marcou seu primeiro e único concerto público para o aniversário da morte de Beethoven; produziu canções sobre poemas que Beethoven pretendia musicar; compôs seu Quinteto para Cordas em Dó Maior, realizando outro projeto de Beethoven; preparou uma edição de três sonatas para piano, um agrupamento preferido da juventude de Beethoven. E, no fim, iniciou uma sinfonia em ré maior que os estudiosos identificaram como uma espécie de *tombeau**** de Beethoven, incluindo uma elegia central em si menor. (Houve várias tentativas de completar a obra; a versão de Peter Gülke do movimento lento — austera, arcaica, mas devastadora — é incrivelmente bem-sucedida.) Até mesmo quando percebeu que não o conseguiria, manteve-se fiel ao programa. "Beethoven não repousa aqui", murmurou em seu leito de morte, solicitando claramente que fosse enterrado perto do Mestre.[10] Ele era assim.

Evidentemente, há mais coisas nessa história. Schubert foi o último dos mestres clássicos vienenses, mas foi também, sob vários aspectos, o primeiro romântico, submetendo a música ao que Charles Rosen chama, em *The romantic generation*, de "desordem da experiência".[11] Como homem e como músico, foi vítima de tempestades de emoção. O caráter temperamental é inerente ao seu estilo: algumas de suas primeiras obras, em especial a Fantasia em Sol Menor (1811), mostram um movimento nervoso de uma tonalidade para outra, o hábito de modulações incessantes que viria a ser uma de suas principais marcas. E sua necessidade de retratar torrentes de sentimento o levou a um estudo obsessivo da poesia: ele foi — e continua a ser — um dos compositores mais literários. A poesia e os poetas que faziam parte de sua vida levantam, por sua vez, algumas das questões mais

diabolicamente difíceis sobre estética, política, psicologia e sexualidade. Algumas das pesquisas mais importantes de anos recentes — as de Susan Youens, Richard Kramer e David Gramit — se concentraram na relação entre ele e os poetas que forneceram textos para suas mais de seiscentas canções.

Schubert viveu numa época inquieta, de transição. Ao chegar à maturidade, as esperanças igualitárias do período napoleônico haviam desaparecido e as monarquias europeias celebravam a Restauração com repressão. O regime do príncipe Metternich na Áustria não passava de um Estado policial. Pessoas dos círculos artísticos ainda se agitavam em favor da revolução, mas a maioria aceitava o conservadorismo decoroso do período Biedermeier. Schubert chegara à cena logo depois do grande período romântico na literatura — a era de Goethe, Schiller, Kleist e Hölderlin. A música ainda estava por desencadear todo o tumulto romântico de sentimentos, embora Beethoven tivesse certamente dado a partida. Assim, Schubert foi apanhado no que se revelou um paradoxo produtivo: ele ajudou a inaugurar o romantismo musical, mas entrou para uma cena literária que estava avançando para outras preocupações.

Desde o início, Schubert buscou uma integração perfeita entre poesia e música. Em 1816, com seu amigo Josef Spaun, traçou um plano para oito volumes de canções inspiradas em grandes poetas, a começar com Goethe. Infelizmente, o plano se baseava na expectativa de que o próprio Goethe as promoveria. Spaun enviou por correio uma coleção de canções de Schubert; Goethe, cujo gênio múltiplo se tornava curiosamente débil quando se aproximava do terreno da música, não respondeu. Apesar desse revés, Schubert levou adiante sua maior inovação, o ciclo de canções. Ele estava provavelmente animado com o exemplo das canções interrelacionadas *À amada distante*, de Beethoven — mas de forma alguma dependente dele. Richard Kramer, em *Distant cycles*, argumenta que a categoria ciclo de canções deveria incluir não somente as famosas *Die schöne Müllerin* e *Winterreise*, mas também um ciclo sobre poemas do filósofo Friedrich Schlegel. E o pianista Graham Johnson, o idealizador de uma edição

completa das canções de Schubert pelo selo Hyperion, propõe um ciclo para o poeta semiperturbado e erotomaníaco Ernst Schulze. (Os volumes 18 e 27 da edição da Hyperion, cantados por Peter Schreier e Matthias Goerne, dão indicações apaixonantes do que esse ciclo poderia ter sido.) Meses antes de sua morte, Schubert começou a musicar Heine, que era bem estudado, mas ainda não renomado: os instintos literários do compositor haviam se tornado afiadíssimos.

O amor pela poesia de Schubert é inseparável das amizades íntimas que dominaram sua vida social de 1814 até a morte. Spaun, seu colega na Capela da Corte, o atraíra para um grupo chamado Bildungskreis, um círculo de jovens de várias profissões artísticas, dedicados à *Bildung* (o grande passatempo alemão de autoaprimoramento intelectual), a leituras literárias, debates estéticos e amizade. À primeira vista, esses jovens pareciam um bando de vagabundos recitadores de poesia saídos de *La bohème*, com sua poesia inócua e sentimental, mas na verdade eram sérios e, às vezes, ousados em suas aventuras. A maior parte da poesia chegou a Schubert através de livros e manuscritos trocados dentro do círculo; ele não tinha dinheiro para comprar livros. Em termos de realização literária, o mais impressionante participante do grupo era um poeta chamado Johann Mayrhofer, que também pode ser considerado a influência mais significativa sobre o pensamento de Schubert.

Mayrhofer, sobre quem aprendemos muito no livro de Susan Youens *Schubert's poets and the making of Lieder* [Os poetas de Schubert e a realização dos *Lieder*], era um homem de contradições extremas. Estava impregnado do mundo da Grécia antiga; sua posição política tendia ao liberalismo revolucionário; no entanto, foi censor no regime de Metternich. Era recluso, taciturno, misógino, autocrítico e, com toda a probabilidade, homossexual. Suicidou-se em 1836. Seus poemas estão cheios de imagens desconjuntadas e oníricas que apontam para além do romantismo e ao simbolismo de Georg Trakl. Ao mesmo tempo, no entanto, defendia a arte como um instrumento impessoal e iluminador da ordem, contra o temperamento romântico. Schubert esteve muito próximo desse caráter

esquisito entre 1816 e 1820: eles dividiram um apartamento por dezoito meses. Durante esse tempo, as canções de Schubert se concentraram fortemente em temas mitológicos, não somente por causa da poesia do próprio Mayrhofer, mas também via Schiller e Goethe. As 47 canções baseadas em Mayrhofer têm um aspecto inquieto que espelha o caráter do poeta.

A canção "Auf der Donau", por exemplo, é uma cena estranha no Danúbio que começa com imagens românticas convencionais de ondas, florestas e castelos e termina com visões de declínio (*Untergang*). A música de Schubert combina com a trajetória do poema do idílio ao desastre; como observa Youens, a canção acaba num tom muito diferente daquele com que começa, e o *Untergang* chega em tons gélidos do fundo do teclado.[12] Outros poemas de Mayrhofer, no entanto, contêm sugestões que Schubert não assume com facilidade. "Uraniens Flucht" (Fuga de Urânia) é uma ode à figura mitológica de Urânia — não a musa da astronomia, mas a deusa Afrodite sob outro nome. Graham Johnson afirma que o cenário enigmático do poema, em que um "par amoroso"[13] sem gênero elogia a deusa, só faz sentido como um código para o amor homoerótico. (Johnson, porém, deixa de fora o argumento definitivo: a citação de Urânia no *Banquete* de Platão como protetora do amor entre homens.) Ainda há muito a descobrir na zona erótica obscura de Mayrhofer: as implicações de seu libreto para *Adrast*, a ópera inacabada de Schubert, que teria contido uma das poucas árias de amor do mesmo sexo da história da ópera, e uma cena peculiarmente sentimentalizada de autocastração no poema "Atys" (baseado em Catulo).

Em 1820, houve um rompimento entre Schubert e Mayrhofer. O compositor mudou-se para outro aposento e deixou de trabalhar a partir dos manuscritos do poeta. Nos dois anos seguintes, a vida de Schubert inclinou-se para a crise. Ele estava presente no tumulto que envolveu Johann Sehn, um militante da política estudantil pró-democrática e anticlerical; a polícia de Metternich confinou Sehn por um bom tempo e interrogou brevemente Schubert. O compositor parece ter feito um protesto silencioso

contra a prisão de Sehn publicando canções sobre dois poemas dele em 1823. Nessa mesma coleção, ele incluiu "Die Liebe hat gelogen" (O amor mentiu), do poeta alemão August von Platen, que também era um dissidente político e — por acaso ou não — era um homossexual tão franco quanto a época permitia. (Platen, tal como Mayrhofer, usava Adrasto, uma figura infeliz da Grécia antiga, como código: em seus diários, um de seus amores aparece com esse nome.) Enquanto isso, Franz von Schober, o rapaz elegante e malcomportado do círculo, aparentemente levava Schubert para aventuras no submundo. Ao final desse "período selvagem", em 1822, Schubert já havia contraído sífilis.

Tudo isso levanta perguntas sobre a identidade sexual de Schubert. A questão chegou ao primeiro plano dos estudos sobre o compositor em 1989, quando Maynard Solomon, um biógrafo perspicaz de Mozart e Beethoven, publicou um ensaio subversivo intitulado "Franz Schubert e os pavões de Benvenuto Cellini" no qual sugeria que o compositor era homossexual e fazia parte de uma subcultura gay. A tese de Salomon se baseava não somente na amizade com Mayrhofer como nas esquisitices inexplicadas encontradas em documentos, em especial uma página do diário de Eduard von Bauernfeld — o mesmo amigo que registrou a diatribe de Schubert citada no início deste capítulo — em que ele diz que "Schubert [está] meio doente (ele precisa de 'pavões jovens', como Benvenuto Cellini)".[14] Na autobiografia de Cellini, Solomon observa, os pavões são um código não muito sutil para os rapazes que ele seduziu. A esse respeito, são também significativos alguns relatos que parecem eufemísticos sobre a atitude de Schubert em relação às mulheres (expressões como "aversão dominadora pelas filhas de Eva" e "indiferente aos encantos do sexo frágil"[15]).

O furor musicológico provocado pelo artigo de Salomon não foi muito esclarecedor. Ele disse mais sobre as ansiedades em relação à sexualidade nos dois extremos do espectro do que sobre a natureza de Schubert. Elementos conservadores desclassificaram o "Schubert homossexual" como sendo uma impossibilidade categórica. A musicóloga canadense Rita Steblin expôs algumas falhas da pesquisa de Solomon, mas sua cuidadosa análise

dos registros arquivados deu margem a manifestações de intolerância; em carta aos editores da *New York Review of Books*, ela aproximou do nazismo a musicologia simpática aos gays, descrevendo ambos como "ideologias políticas da moda".[16] No extremo oposto, Susan McClary ouviu no andante da "Inacabada" um "sentimento do eu aberto, flexível", uma voz supostamente gay evidente nos procedimentos musicais específicos.[17] Esse argumento depende de estereótipos da "suavidade" de Schubert que muitos episódios de sua música negam; depende também de estereótipos da própria homossexualidade.

Alguns estudiosos imparciais tiveram dificuldades para aceitar as conclusões de Solomon. De fato, o argumento é especulativo, embora Solomon consiga mostrar que a pressuposição de um Schubert heterossexual não é menos especulativa e que não existem provas confiáveis de *nenhuma* relação amorosa, nem mesmo da ligação frequentemente mencionada com a soprano Therese Grob. Os estudiosos que tentaram refutar o artigo de Solomon — entre os quais Elizabeth McKay, numa biografia publicada em 1996 — não fizeram mais que inventar novas fantasias de casos heterossexuais no condicional: "Se Schubert se apaixonasse pela 'enfeitiçadora Sophie' [...] não seria surpreendente", e assim por diante.[18] Em meio às anedotas protetoramente divertidas, os amigos admitiam os mistérios não resolvidos de sua natureza. "Schubert é muito elogiado, mas dizem que ele se esconde", diz um trecho dos cadernos de conversação de Beethoven para 1823.[19] Todos os sinais sugerem que ele evitava comprometer-se com alguém ou com alguma coisa, mas sua condição sifilítica a partir de 1822 indica que, de algum modo, ele encontrou um escape físico para sua sexualidade. Para parafrasear Bob Dylan, tem alguma coisa aí, mas não sabemos o que é.

Sabemos ao menos que Schubert reapareceu mudado. Voltou a dedicar-se às formas clássicas: primeiro, às sonatas para piano, depois à música de câmara e à sinfonia. Em 1824, compôs os quartetos em lá maior e "A morte e a donzela" em rápida sucessão; e, pouco antes de começar a trabalhar em "A morte e a donzela", havia voltado à poesia de Mayrhofer pela última vez.

Escolheu poemas que falavam de autopurificação, reconhecimento da inacessibilidade do Amor e viver desperto num mundo dormente. O mais notável do grupo é "Auflösung" (Dissolução), em que Mayrhofer grita com sua voz mais visionária: "Afunda, mundo, e nunca mais perturba/ Esses doces e etéreos coros". As imagens fazem eco a um poema sombrio que o próprio compositor havia escrito no ano anterior, marcado pela doença, intitulado "Minha oração"; ele também fala de *Untergang*, abnegação, transformação de si mesmo. "Mate-a, mate-me com ela", diz Schubert de sua vida até aquele momento.[20]

É difícil descrever a música quase wagneriana que Schubert traz para "Auflösung": acordes sombrios no piano, mudanças traumáticas de tonalidade, frases incongruentemente grandiosas em cima da palavra "doce", um deslizar de volta a notas graves percussivas e o balbucio de "Geh' unter" (Afunde) e uma resolução tênue no final. (A interpretação dessa canção por Brigitte Fassbaender na série da Hyperion é de arrepiar os cabelos.) Creio que "Auflösung" é um grande feito precoce de confissão romântica, mas Schubert não escreveria mais canções como essa. Ele não escreveria uma "história de minhas sensações", para usar a expressão que o conde Platen aplicou aos seus diários de incrível franqueza.[21] Embora Schubert estivesse então comprovadamente condenado, apanhado pelo supremo sofrimento romântico, ele enterraria as emoções mais fundo em sua música. O quarteto "A morte e a donzela" é composição clássica pura, escrita de acordo com as velhas regras.

Os sentimentos, subitamente, são nossos.

Estamos de volta ao ponto em que os musicólogos tradicionais gostam de nos situar — "a música em si mesma". A história guarda traços de uma personalidade poderosa, mas é como se a vida tivesse sido atacada, roubada, esvaziada por uma implacável devoção à arte. A música, mais uma vez, tem uma presença imediata incomum. De algum modo Schubert está mais conosco do que a maioria dos clássicos com busto sobre o piano.

Compositores contemporâneos o veem como um colega e estudam suas partituras em busca de novos caminhos. Várias composições de décadas recentes partiram de fontes schubertianas: *Rendering*, de Luciano Berio, *November 19, 1828* (data da morte de Schubert, é claro), de John Harbison, *Lazarus*, de Edissón Denísov, e *Torso*, de Georg Friedrich Haas, para citar algumas. Enquanto isso, parece que o próprio Schubert ainda está compondo: conclusões de diferentes editores de suas numerosas peças inacabadas chegam de tempos em tempos.

No fim da linha, nos limites do que a música pode expressar, estão as obras-primas surgidas entre 1823 e 1828: os últimos três quartetos, os dois trios para piano, o quinteto para cordas, as últimas oito sonatas para piano, a Nona Sinfonia e os ciclos de canções. Em seus anos derradeiros, Schubert compõe com maior distanciamento, maior economia de meios, mas também com um domínio crescente das formas maiores. Todas as suas inovações de juventude são mobilizadas como um meio de controlar estruturas grandes. Ele utiliza suas modulações excêntricas e acordes equívocos para criar mudanças sutis de cor sobre uma vista que se espalha. Ele abre espaço distribuindo figuras através de registros distantes do piano, ou espalhando uma textura filigranada de som pelas cordas. Nesse espaço, uma voz pode gritar, como a espantosa segunda linha do violoncelo no Quinteto para Cordas, ou instrumentos podem repetir um ritmo sem cessar para dar sensação de movimento itinerante.

Em alguns aspectos, as últimas obras são extremamente conservadoras na forma. Em outros, alcançam regiões não mapeadas. O Quarteto em Sol Maior de 1826 talvez seja o mais "avançado" de todos: os gestos abruptos de torção de seus compassos iniciais vão além do século xix, miram o século xx. O aventureirismo da harmonia não vem por meio da dissonância, o índice usual do pensamento musical progressista. Schubert é capaz de explorar tensões no sistema tonal sem recorrer à congestão cromática que se iniciara em Beethoven e acabaria em Schoenberg. Em vez disso, ele segue novas trilhas tortuosas de um acorde familiar para outro; no quarteto, como em outras peças, aproxima-se da escala de tons inteiros, que se tornaria o

fundamento da linguagem pós-tonal de Claude Debussy muitas décadas depois. Ao mesmo tempo, as harmonias sobrenaturais de Schubert têm uma base histórica. À espreita na seção de abertura do quarteto está o lamento no baixo — a gradual descida sombria familiar do Lamento de Dido, o "Crucifixus" da Missa em Si Menor e a abertura de *Don Giovanni*.

"É suspiro, é nostalgia", disse György Ligeti da figura lamentosa, no início de uma análise do Quarteto em Sol Maior, no Conservatório da Nova Inglaterra, em 1993.[22] O antigo padrão é tecido através dos primeiros compassos da obra de Schubert como um fio delgado. Um acorde suave em sol maior leva, por meio de um rápido crescendo, a um sol menor fustigante, que por sua vez se abranda para um ré maior tranquilizante, o acorde companheiro de sol. Esse acorde escurece então para ré menor antes de ceder caminho para um lá maior, com uma sétima diminuída e uma sétima dominante em ré em seguida. A partir desses acordes, pode-se extrair a quarta justa (sol descendo para ré, de grau em grau). Na seção seguinte — um episódio mais amortecido, com *tremolos* zumbindo em volta baixinho — a queda lamentosa se repete, mas agora aparece claramente no violoncelo, assumindo sua função tradicional de baixo. Todavia, a harmonização é diferente: em torno da nota fá natural não se materializa uma tríade em ré menor, mas um acorde trêmulo de fá maior, estranho à tonalidade central. "Um choque total", disse Ligeti desse momento. "Não se pode entendê-lo no contexto tonal." A linguagem musical é quase destroçada por lembranças de seu passado, bem como por premonições do futuro.

Os ciclos de canções também misturam convenção e revolução. Suas histórias de amores infelizes, situadas em lugares arquetípicos não muito reais como o Moinho, a Aldeia e a Hospedaria, mudam de um aqui e agora romântico para um plano interior. *Winterreise* lança um olhar muito frio sobre o desespero: ela tem algo em comum com o "espírito de inverno" de Wallace Stevens, contemplando "nada que não está lá e o nada que é", e ainda mais com o lirismo esquelético de Samuel Beckett, que nutria um profundo amor pela obra de Schubert e por *Winterreise* em particular. Com

efeito, o ciclo se desenrola como uma peça de Beckett, numa paisagem tão vívida quanto vaga. Um jovem que foi rejeitado pela amada vai caminhar dentro e nos arredores da aldeia onde ela mora e vai se esvaindo na inexistência. Pés fazem ranger a neve, gelo racha sobre um rio, uma corneta militar toca, uma folha desce flutuando de uma árvore, uma gralha faz círculos no ar, cães latem, nuvens se apressam no céu, e no epílogo do "Leiermann" um antigo tocador de realejo entra e toca uma melodia para ninguém. De forma misteriosa, ouvimos esses sons na escrita para piano de Schubert, até o ruído das correntes que prendem os cães. Contudo, há algo de abstrato nessa jornada a esmo, que volta sem cessar aos mesmos lugares e mesmos motivos, em que o ritmo da caminhada se repete. No final, o jovem parece ter se fundido com a figura do homem do realejo, como se no intervalo de uma hora houvesse se transformado em um velho.

As seis canções sobre poemas de Heine de 1828 começam onde *Winterreise* terminou, num mundo de alienação e insanidade. O poder de sugestão de Schubert agora se estende à musicalização de abstrações literárias. Em "Der Doppelgänger" [O duplo], o narrador vê seu "duplo" e sente que ele mesmo se transformou num fantasma que observa sua vida ridícula. Ao musicar a cena, ele escreve uma progressão agudamente inquietante em si menor na qual cada acorde foi lobotomizado pela remoção cirúrgica de uma nota essencial. Esses acordes traçam o retrato de um cadáver ambulante.

Com frequência, os ouvintes têm a ideia de que Schubert, em seu período final, encara a presença da morte. O Quinteto para Cordas e a Sonata em Si Bemol, ambos terminados em setembro de 1828, parecem de fato uma despedida consciente e uma conclusão. A sequência de eventos do adágio do Quinteto — um tema principal hesitante, quase insuportavelmente melancólico; uma seção central veemente; um retorno ao primeiro tema, enfraquecido, contudo ainda mais adorável; de novo um brevíssimo lampejo de ira; depois, uma passagem para o silêncio — poderia mostrar uma consciência, um desafio e depois a aceitação da morte. Mas essa é a história que Schubert contou desde o início: o avanço de uma linda melodia, um

desastre ou colapso, uma recuperação da paz. A sonata em si bemol, tão vasta, calma e misteriosa, cultiva essa história até um extremo de sutileza. Seu tema principal distribui graça por sete compassos. Então o baixo emite um trinado agourento. Depois, o tema é retomado, como se nada tivesse acontecido.

Falta mencionar a grande Sinfonia em Dó Maior, que tanto a Filarmônica de Nova York como a Orquestra de Cleveland tocaram em Nova York por ocasião do aniversário de duzentos anos do compositor, em 31 de janeiro de 1997. Nós a chamamos de Nona, mas é provável que Schubert a considerasse sua Primeira — sua primeira "grande sinfonia", sua primeira declaração digna do bastão de Beethoven. Esboçada durante uma viagem de 1825 pelos Alpes austríacos, ela parece documentar a superação da morbidez, de todo o fascínio romântico pela morte. A força do esforço é ao mesmo tempo estimulante e assustadora. No final, o compositor retorna a uma cena de inocência — uma enorme dança rústica, anunciada por fanfarras. No fim, a cerimônia beira a violência: numa clara reminiscência do clímax infernal de *Don Giovanni*, a nota dó é repetidamente martelada nas regiões graves da orquestra, enquanto uma sequência selvagem de acordes gira em torno dela. Para o mundo inteiro, é como se fosse o bater dos pés de um homem que ambiciona as estrelas.

* No original alemão: "Schubert heiß ich, Schubert bin ich,/ Mag nicht hindern, kann nicht laden,/ Geht ihr gern auf meinen Pfaden,/ Nun wohlan, so folget mir!" (N. T.)

** No original, respectivamente: "Menschlich ist ihr Weltsystem, / Göttlich, bin ich's mir bewußt"; "ein reines kräft'ges Sein"; "Beneidenswerther Nero! Der du so stark warst, bei Saitenspiel und Gesang ekles Volk zu verderben". (N. T.)

*** Tributo musical fúnebre, bastante utilizado no século xvii. No século xviii caiu em desuso, reaparecendo no início do século xx. (N. T.)

8. Paisagens emocionais: A saga de Björk

Encontrei Björk a primeira vez no saguão do Hotel Borg, um estiloso palácio *art déco* situado no centro de Reykjavík, capital da Islândia. Inaugurado em 1930, o Borg foi o projeto dos sonhos de um famoso lutador que oferecia festas pomposas para oficiais militares americanos e esporádicas estrelas do cinema. O lutador morreu e o hotel passou por tempos difíceis. No início da década de 1980, tornou-se ponto de encontro de um grupo de adolescentes agressivamente boêmios que teorizavam sobre a anarquia do punk rock no bar do hotel. Uma das participantes do grupo era Björk Guðmundsdóttir, filha de um eletricista e de uma militante feminista. Ela cantava numa banda chamada Kukl, que significa "magia negra", e escandalizava os islandeses mais velhos com suas extravagâncias. Os pais tremeram nas bases quando a cantora, visivelmente grávida, desnudou a barriga na televisão. Ao entrar no Borg, já com quase quarenta anos, ela ainda tinha a aparência de alguém que podia fazer parte de um grupo de delinquentes elegantes: usava um boné de joaninha e sapatos brancos com pompons vermelhos nos dedos.

Era uma manhã pálida e amena de janeiro de 2004. No dia anterior, uma tempestade de gelo tornara a cidade intransitável, mas alguma mudança na corrente do golfo havia aquecido o ar durante a noite. Tomamos um táxi para ir ao subúrbio onde Björk estava trabalhando em seu novo disco. Ela segurava o programa da peça *O mestre e Margarida*, que havia visto na noite anterior. Ela lera o romance de Mikhail Bulgákov, no qual se baseava a peça, quando era jovem, e continuava a tê-lo como um de seus livros preferidos. "O livro é muito popular entre os islandeses", disse ela. "Ele tem um sentimento muito nórdico, embora seja russo. Ridiculariza a burocracia, tem

magia negra e realismo mágico ártico. Pode-se dizer que é *Alice no País das Maravilhas* para os adultos do Ártico." Eu assenti com a cabeça e lancei um olhar para uma montanha coberta de gelo à distância. Ela acrescentou: "Evidentemente, você tem de ficar atento ao clichê nórdico. 'Olá! Sou uma viking! Meu nome é Björk!' Um amigo meu diz que quando vem à Islândia os executivos das gravadoras perguntam às bandas se eles acreditam em elfos, e quem diz que sim ganha um contrato".

Björk é provavelmente a pessoa mais famosa da Islândia desde Leif Eriksson, que fez uma viagem à América há mil anos. Vigdís Finnbogadóttir, que foi presidente do país de 1980 a 1996, certa vez a comparou às mulheres das sagas nacionais, como Brynhild e Aud, a Pensativa. Ela passou muito tempo no exterior, em parte para fugir dessa atenção imortalizadora que a deixa constrangida. Em lugar disso, acabou com uma espécie de fama global: como a criadora de oito discos solo que envolveram músicos britânicos, americanos, indianos, iranianos, brasileiros, dinamarqueses, turcos e inuítes; como atriz bissexta que em 2000 ganhou o prêmio de melhor atriz em Cannes por sua atuação no filme *Dançando no escuro*; e, mais recentemente, como habitante dos círculos artísticos de Nova York frequentados por seu companheiro, Matthew Barney. Sua presença na cerimônia de abertura da Olimpíada de Atenas, em 2004, cantando uma elaborada canção nova chamada "Oceania", confirmou sua posição de cosmopolita musical suprema, familiarizada tanto com Karlheiz Stockhausen quanto com o Wu-Tang Clan. Embora passe agora grande parte de seu tempo em Nova York, ela sempre retorna à Islândia, onde mora vários meses por ano. A relativa simplicidade do lugar é tranquilizadora para ela. Certa vez, traduziu para mim uma notícia local: marcas de pneu em campo de futebol. Uma expressão de prazer passou por seu rosto enquanto ela estudava a prova fotográfica da catástrofe. "Isto é a Islândia", disse ela.

Em minhas conversas com Björk, que começaram em Reykjavík e continuaram em Nova York, Londres e Salvador, Brasil, ela mencionou a "ideia nórdica" várias vezes, embora nunca de forma muito específica. Algum tipo de ideia nórdica está claramente no coração de seu disco

Medúlla, lançado no verão de 2004. Mas, no momento em que se tenta pôr essa ideia em palavras, a geleira do clichê começa a se apresentar. Ásmundur Jónsson, o diretor visionário do selo islandês Bad Taste, disse certa vez que os primeiros discos solos dela o fizeram pensar numa figura solitária de pé num espaço aberto; mas não há nada de inerentemente setentrional nisso. Aquilo que é nórdico na música de Björk é filtrado através da personalidade criativa dela, que é onívora por natureza, bebendo na dance music, música eletrônica de vanguarda, composições do século xx, R&B contemporâneo, jazz, hip-hop e quase todo o resto que existe sob o sol de inverno.

Quando ficam sabendo que você conheceu Björk, as pessoas tendem a perguntar, com um sorriso insinuante: "Como ela é?". Espera-se que ela seja um ciclone de gozação élfica; afinal, é a mulher que apareceu na cerimônia do Oscar com o que parecia ser uma carcaça de cisne enrolada no corpo. Ela tem de fato seus momentos de gozação — não esquecerei tão cedo a imagem dela dançando por uma rua de Salvador e gritando "Tragam o barulho!" —, mas não é a primeira palavra que vem à mente. Ela é calorosa, observadora, de espírito aguçado, inquieta, muitas vezes séria, raras vezes solene, inocente mas nunca ingênua, honesta e direta de uma maneira que convida a confidências, surpreendentemente boa de papo sobre quase qualquer tema, exceto ela mesma. Teresa Stratas disse certa vez que Lotte Lenya era "uma fada terrestre, uma Lulu, ao mesmo tempo vulnerável e forte, suave e cheia de arestas, infantil e cansada do mundo".[1] Boa parte disso se pode dizer também de Björk, exceto que ela é mais simpática do que Lulu — e está muito longe de se sentir cansada do mundo.

O trabalho inicial de *Medúlla*, cujo nome descreve a parte interna de uma estrutura animal ou vegetal e, mais apropriadamente, a parte mais baixa do cérebro humano, foi feito nos Greenhouse Studios, que pertencem ao produtor Valgeir Sigurðsson, um sujeito doce e de fala suave de trinta e poucos anos que trabalha com Björk desde 1998, quando os dois colaboraram na trilha sonora de *Dançando no escuro*. O estúdio fica no fim

de uma rua sem saída, nos subúrbios de Reykjavík. De fora, parece uma casa comum, o que em parte é: Valgeir mora com sua família em um dos lados. O principal painel de controle de gravações está numa sala comprida com janelas estilo catedral e piso brilhante de faia. Embaixo fica um pequeno espaço de execução, com uma quitinete ao lado. O lugar é fresco, frugal e anormalmente limpo, apesar do estilo camiseta e jeans rasgado de Valgeir. Quando subimos as escadas, o dia de meados de inverno já estava terminando. Uma hora depois, uma lua cheia pendia incomodamente perto. O topo branco das montanhas brilhava ao longe.

Björk sentou-se para ouvir esboços e versões parcialmente acabadas das canções que queria pôr no disco. Muitas foram escritas por ela no final do ano anterior, durante uma viagem a Gomera, nas ilhas Canárias. "Estou no ponto em que posso liberá-las para outras pessoas, ouvi-las através dos ouvidos dos outros", disse ela. "Há um ponto em que você é muito reservado, mas depois fica confiante o suficiente para ouvir críticas e não se sentir desestimulado." Assenti solidário, como se eu também fosse uma pop star finlandesa que apagou as fronteiras entre os gêneros. Björk usa com frequência o tratamento "você" para diminuir a distância entre si e os outros.

Ela definira as faixas vocais iniciais de um ímpeto, de pé diante da mesa de mixagem com um microfone na mão — "uma coisa grande e velha dos anos 1950", disse ela —, enquanto réplicas eletrônicas das harmonias e ritmos tocavam no computador de Valgeir. "O disco é de vozes", disse ela. "Quero me afastar de instrumentos e eletrônicos, que foi o universo de meu último disco, *Vespertine*. Quero ver o que pode ser feito com toda a gama emocional da voz humana — uma voz única, um coro, vozes educadas, vozes pop, vozes folk, vozes estranhas. Não apenas melodias, mas todo o resto, cada ruído que uma garganta faz." Ela mencionou como possíveis colaboradores o vocalista de rock de vanguarda Mike Patton, a cantora gutural inuíte Tanya Tagaq, a percussão vocal de Dokaka e Rahzel e a superestrela do R&B Beyoncé. "O último disco foi muito introvertido. Eu estava evitando o contato visual. Este é um pouco mais terrestre, mas, sabe,

não exatamente simples", disse ela. Björk parou para responder a um telefonema sobre taxas escolares para seu filho mais velho, Sindri, que está em idade universitária.

Björk começou a tocar as faixas e comentar cada uma delas. Algumas eram canções de quatro ou cinco minutos desenvolvidas por completo, com versos e um refrão; outras eram mais curtas, mais envolventes, mais indefiníveis. A música com apelo mais imediato era "Who is it", em que Björk começara a trabalhar durante as gravações de *Vespertine*. A versão em questão se iniciava com mais ou menos dois minutos de composição coral de tipo medieval, uma massa nebulosa de linhas que se sobrepunham. Depois, grandes notas graves começavam a rosnar, e em questão de segundos a canção se transformava no tipo de hino estranhamente exaltado em que Björk se especializou no início da carreira: "Quem é que nunca o abandona?/ Quem é que lhe devolve a coroa?". Pensei em *O mestre e Margarida*, no carnaval da meia-noite irrompendo em algum lugar nórdico. Da forma como estava, "Who is it" era alguma coisa entre uma canção pop e uma meditação coral de Arvo Pärt. Remixada com uma batida pesada, poderia dominar todas as pistas de dança do mundo.

Ainda insatisfeita com sua criação, ela sentou-se ao teclado e criou novas linhas vocais para acrescentar ao vagalhão de sons do começo da canção. Björk passou ao menos a metade do tempo em que estive com ela curvada sobre um teclado ou um computador, criando sua síntese peça por peça. É muito raro que fique sentada sem se mexer, e cruza e descruza constantemente as pernas, agacha-se na cadeira em várias posições semelhantes às de ioga, ou se levanta para girar o corpo de um jeito ou de outro. Mas seu olhar permanece fixo sobre o que quer que prenda sua atenção; seu corpo parece se distrair, mas não sua mente.

Por volta das seis da tarde do dia seguinte, dezesseis cantores chegaram ao estúdio para gravar as partes corais em que Björk e Valgeir vinham trabalhando havia vários meses. No passado, contou-me Valgeir, eles

imprimiam arranjos para cordas e orquestra diretamente do computador, usando o programa de notação musical Sibelius, mas naquele caso contrataram um copista para produzir partes vocais limpas. A maioria dos cantores fazia parte de um grupo chamado Schola Cantorum, que participou de várias gravações do compositor islandês extremamente original, Jón Leifs. Björk ouviu as gravações de Leifs e gostou do som do coro. Em anos recentes, ela havia trabalhado com coros profissionais e também com um grupo de mulheres inuítes de voz volumosa que participaram da turnê de *Vespertine*. (Ela as encontrou quando estava em férias na Groenlândia, pondo anúncios num supermercado.) Ela esperava que esses cantores tivessem técnica clássica, mas fossem flexíveis. "Quero um pouco do vigor pagão, um pouco de eslavo", disse ela.

A sessão de gravação foi à noite porque a maioria dos cantores tinha empregos diurnos. Eles se reuniram na cozinha, parecendo nervosos mas bem-dispostos. Valgeir colocou as partes vocais em pilhas e os cantores fizeram uma fila para pegá-las. Se alguém chegasse de repente, poderia pensar que se tratava de uma reunião de cantores de Natal atrasados, não de uma sessão de gravação de uma gravadora importante. Björk ofereceu tigelas de amêndoas e passas cobertas com chocolate. O filho de Valgeir praticava patins em linha no corredor. Depois de uma repassada inicial, chegaram cinco pizzas Domino's e os cantores começaram a devorá-las. Valgeir estava ao fundo, conversando sobre Brian Eno e de olho na situação das pizzas. Quinze minutos depois, não havia mais sinal delas.

Para transmitir suas ideias aos cantores, Björk cantou, dançou, regeu, gesticulou e fez piadas. Ela é conhecida por usar metáforas extravagantes quando fala sobre música. Ela explica: "Eu digo 'como marzipã' e eles dizem, 'ah, você quer dizer *dolcissimo*'". Uma vez que Valgeir estava no andar de cima, na mesa de mixagem, Björk também cuidou de alguns assuntos técnicos, remexendo num piano Wurlitzer com defeito e desconectando alguns fones de ouvido sem uso que jaziam no chão. E era sempre de uma gentileza primorosa. Em muitos meses de gravação, jamais a ouvi elevar a voz ou dar algo parecido com uma ordem definitiva. As críticas vinham

precedidas de expressões como "a única coisa que eu diria é que...", ou "a única coisa que não me entusiasma muito é...". Se algum de seus colaboradores quisesse uma orientação específica, ela talvez dissesse: "O que você preferir. Eu gosto de ouvir o que você faz com isso".

Contudo, ela dá efetivamente algumas instruções específicas. A maioria das partes para os cantores islandeses consistia em *vocalise* sem palavras, mas ela pediu que aplicassem diferentes sílabas às notas — "huu" em vez de "aah", por exemplo — e teve de controlá-los quando começaram a inventar um palavreado africano falso. Em alguns casos, ela mudou as partes na hora, para esclarecer a textura ou torná-la mais rica. Ficou muito entusiasmada quando os baixos entraram com tons mefistofélicos; ela dependia deles para ocupar o lugar das batidas eletrônicas graves que haviam ancorado muitas de suas canções no passado. Ela os escalou para cantar junto na seção do meio de "Where is the line", uma música agressiva em que Björk repreende alguém que vinha abusando de sua paciência. "Um toque de rock", ela disse, feliz. Valgeir olhava com um sorriso enigmático, coçando a barba de vários dias. "A gente vem falando sobre o arranjo do coral há tanto tempo que é um alívio ver a coisa finalmente acontecer", disse ele.

Mais tarde, na sala de gravação do andar de cima, observei uma coisa notável em relação à voz de Björk. Os cantores formavam um círculo, com um microfone na frente de cada um. Björk estava quase sempre no centro do círculo, ou do lado de fora, sem microfone. No entanto, sempre que cantava ou falava, sua voz estava no centro do som. Era possível captá-la em um segundo no meio da conversa em islandês: o timbre escuro, profundo, em seu registro de meio-soprano; o tremor na voz, que às vezes chega ao esganiçado de uma voz de menino púbere; o modo como ela penetra cortando o nevoeiro sonoro, como se algumas frequências adicionais num determinado registro estivessem ganhando vida fanhosa. Ela se projeta sem esforço, como aquelas vozes mongóis que podem ser ouvidas através da estepe. De algum modo, a mera presença de sua voz se torna um ímã criativo, puxando a música na direção correta.

No dia em que eu partiria da Islândia, Björk resolveu que eu deveria conhecer um pouco da cena artística de Reykjavík. Jóga, uma de suas amigas mais antigas, é casada com o ator e artista plástico Jón Gnarr, que inaugurava uma exposição naquela tarde. Tomamos outro táxi — se a Islândia tem limusines, Björk não as usa — e fomos até uma velha igreja luterana no centro da cidade. A exposição se chamava *INRI* e consistia em uma série de fotografias dos bonecos G. I. Joe e Ken representando a Via-Sacra. A evocação resultante dos últimos dias de Cristo era pouco convencional — só quatro dos comensais da Última Ceia usavam roupas, e o mais bem vestido, de calça cáqui e colete de lã, era Satã — mas, se algum cristão conservador ficou escandalizado, não se deu a conhecer. O clima da peça era antes extravagante que provocador: "Judas parece um garoto de rave", disse Björk, com uma risadinha de aprovação.

Na igreja, todos pareciam conhecer Björk, mas ninguém fez estardalhaço disso. Tive dificuldades para saber se as pessoas que a cumprimentavam eram parentes seus, velhos amigos, fãs ou simplesmente estrangeiros extrovertidos. A certa altura, um menino loiro foi até Björk e disse "Oi, Björk!". Ela respondeu "Oi!" e o menino seguiu adiante. Dois adolescentes mais velhos estavam vestidos com casacões de estilo militar esfarrapados e com enfeites esquisitos; pareciam desertores estilosos do último exército do czar. Do lado de fora da igreja, um repórter de televisão entrevistava Gnarr. Num lago próximo, cisnes faziam um ruído que soava como uma charanga anarquista, ou pelo menos era o que parecia naquele contexto. A neve e o gelo derretiam ao brilho fraco do sol. Despedi-me de Björk e peguei um táxi para o aeroporto.

Meu voo de chegada aterrissara à noite e eu não vira nada da paisagem ao redor da cidade. Agora, maravilhei-me com os quilômetros de lava escura, com as rochas vulcânicas que haviam caído do céu, no pico cônico do monte Keilir, à distância. Eu saíra de um lugar moderno convencional para o esboço em carvão de um mundo inacabado.

Durante muito tempo, não havia nada onde hoje está a Islândia. Os vulcões da ilha começaram a emergir do Atlântico há 20 milhões de anos — uma pausa geológica para respirar. A ilha não foi perturbada pelo que o romancista islandês Halldór Laxness chamou de "a tirania da humanidade"[2] até cerca de 870, quando fazendeiros nórdicos e celtas começaram a povoá-la. Eles trouxeram as crenças e o saber popular das tribos germânicas que viriam a ser a base de uma tradição oral e escrita que pouco mudou nos nove séculos seguintes. As histórias de deuses, heróis, vikings e islandeses comuns eram contadas em *rímur*, longos contos cantados. Hoje, quando os lemos, parecem-nos estranhamente familiares, pois penetraram nas modernas mitologias da cultura ocidental; para Wagner, foram a fonte principal do ciclo do *Anel*, e J. R. R. Tolkien os colocou no cerne de *O senhor dos anéis*. O Anel de Fogo de Wagner e o Monte da Perdição de Tolkien vêm diretamente da paisagem islandesa. Não surpreende que eu tenha sentido um calafrio ao ver o monte Keilir avultar-se acima da planície.

Até o início do século xx, os islandeses viviam fora da vista e do pensamento, eram mais um rumor do que um fato. Laxness mudou isso ao ganhar o prêmio Nobel de 1955 por seu livro *Gente independente*, que fala de um pastor de ovelhas chamado Bjartur, que se agarra ao seu pedaço de terra a despeito de crescentes obstáculos naturais e sobrenaturais. O livro é notável, entre outras coisas, por sua relação ambivalente com a ideia nórdica; ele pinta um retrato épico de uma alma solitária e dura, mas o matiza com um humor impassível e corrosivo e surpreendentes explosões de emoção. O romance sugere que Bjartur sofre no isolamento por sua livre escolha. A mistura de dignidade e ironia de Laxness parece estar no âmago do caráter nacional.

A música islandesa moderna começa com Jón Leifs, que viveu de 1899 a 1968 e cuja obra de 1961, *Hekla*, ajudou a reunir Björk e seu coro. Em Reykjavík, almocei com Árni Heimir Ingólfsson, jovem musicólogo formado em Harvard que está escrevendo uma biografia de Leifs. "Ele tinha uma personalidade extremamente complexa", contou-me ele. "Para alguns, era espirituoso, encantador e sofisticado; para outros, um megalomaníaco

paranoico." Apesar do individualismo drástico, Leifs baseava sua música num estudo minucioso da música folclórica islandesa: suas mudanças súbitas de ritmo seguem os padrões do canto *rímur*, e suas melodias escarpadas, de som medieval, imitam um estilo de canção chamado *tvisöngur*. O compositor foi estudar na Alemanha, onde iniciou sua carreira, e lá permaneceu durante o Terceiro Reich. Infelizmente, sua crença messiânica na tradição islandesa combinava demais com a filosofia nazista, que via na Islândia um lugar de cultura ariana não contaminada. Contudo, suas dissonâncias e efeitos percussivos perturbadores fizeram com que alguns o rotulassem de "degenerado".[3] O fato de ter se casado com uma pianista alemã judia não ajudou sua situação. Ele e a esposa fugiram para a Suécia em 1944.

Hekla, cujo nome advém do maior vulcão ativo da Islândia, foi descrita como a peça de música de som mais alto já escrita. Ela requer dezenove percussionistas que tocam uma fantástica bateria de instrumentos que inclui bigornas, pedras, sirenes, sinos, correntes de navios, uma espécie de *tree-hammer*, espingardas e canhões. Durante um intervalo das sessões de gravação do coral, perguntei a um dos cantores da Schola Cantorum sobre a gravação de *Hekla* para o selo bis. "Aquilo foi uma loucura total", ele me contou. "Leifs sabia que muita coisa do que escrevera não podia ser realmente cantada, mas escreveu mesmo assim. Em comparação, é muito fácil trabalhar com Björk, embora a música às vezes seja surpreendentemente parecida." A própria Björk adora a música de Leifs. "Acho que ele quase deu vida a erupções e lava em forma de som", disse ela. No entanto, esse compositor experimentou a tragédia do "homem independente" de Laxness que não consegue ver que seu orgulho é a fonte de seu sofrimento. Parece-me que Björk vem trabalhando durante toda a sua carreira para corrigir essa mitologia — manter ainda a independência, buscar o novo e o estranho, mas também fazer concessões quando necessário, viver na realidade, aceitar a imperfeição.

Ela escuta avidamente música coral, que desempenha um papel dominante na cultura islandesa. Se um em cada dez habitantes parece tocar

numa banda de rock, um em cinco canta num coro. Enquanto trabalhava em *Medúlla*, ela ouvia vários cds de canções corais interpretadas pelo Coro Hamrahlid, de Reykjavík, no qual ela mesma cantou outrora. É uma música de beleza sóbria que nos põe à beira de uma tristeza paralisante ou talvez nos puxe gentilmente da beira. Mais tarde, ela voltou a convocar a Schola Cantorum para gravar um arranjo para coro da canção "Vökuró" (Vigília), de Jórunn Viðar, uma musicalização simples e elegíaca de um poema de Jakobína Sigurðardóttir:

Longe desperta o grande mundo,
louco de soturno encantamento,
inquieto,
temeroso da noite e do dia.
Teus olhos,
destemidos e serenos,
sorriem luminosos para mim.

Durante décadas, Viðar foi a única mulher da Sociedade dos Compositores Islandeses. Ela estava com 86 anos quando *Medúlla* foi feito, e sua canção se tornou o centro do álbum. É uma das gravações de mais puro fascínio que Björk já fez.

Björk, tal como muitos de seus conterrâneos, tem um passado familiar complicado; a ideia de família nuclear nunca criou realmente raízes na Islândia. Seus pais se divorciaram quando estava com dois anos e ela foi criada em vários lares ao mesmo tempo. Sua mãe, cujo segundo casamento foi com um músico de rock, cultivava uma atmosfera hippie, tipo comuna. Seu pai, que se tornou presidente do sindicato dos eletricistas islandeses, tinha uma casa mais organizada e conservadora. O método de trabalho de Björk, uma mistura de preparação minuciosa e improvisação de última hora, talvez reflita essa criação dividida. Sua herança familiar mais substancial talvez venha das avós, capazes de relembrar o mundo rural atemporal dos

romances de Laxness e preservar o romantismo da paisagem. Delas Björk herdou as canções folclóricas islandeses, que chama de "melodias de velhas".

A partir dos cinco anos, Björk frequentou a Tónmenntaskóli, uma escola de música de Reykjavík. Teve aulas de teoria e história, cantou nos coros da escola e dominou a flauta o suficiente para tocar um concerto finlandês atonal cujo nome esqueceu. Em 1980, aos quinze anos de idade, compôs uma peça chamada *Glora*, única gravação existente dela tocando flauta (que incluiu em sua caixa de 2002, *Family tree*); a interpretação é límpida, a música, um pouco parecida com o início da segunda parte de *A sagração da primavera*. Sob a orientação de um professor chamado Stefan Edelstein, ela explorou os becos mais radicais do repertório clássico, gravitando na direção de Stockhausen, Messiaen e John Cage. Stockhausen continua a ser um de seus ídolos; ela o entrevistou em 1996 para a revista *Dazed & Confused* e o definiu como um homem "obcecado pelo casamento entre o mistério e a ciência".[4] Antes disso, fez tentativas próprias de experimentação vanguardista. Fez marcações de compasso a partir de uma gravação dos roncos de seu avô e tocou tambores ao som de uma pipoqueira.

Na adolescência, Björk abandonou sua formação clássica. Estava frustrada com a obsessão pelo passado — "toda aquela babaquice retrô de Beethoven e Bach", como ela disse depois em sua entrevista com Stockhausen.[5] Com o estímulo do padrasto, começou a cantar canções pop e, em 1977, gravou um disco de *covers* que, como novidade, teve uma boa venda. Ela criou de propósito uma banda "difícil" com outros ex-alunos do conservatório, depois apareceu com uma sucessão de grupos punk barulhentos, o mais famoso dos quais foi Kukl. (Havia um projeto paralelo ao Kukl com o nome instigante de Elgar Sisters.) O Kukl foi contratado pela Crass Records, o selo anarquista inglês que pregava um código antiburguês e anticomercial. Mas Björk era cética em relação à ideologia purista punk: imediatamente se rebelou contra a rebelião.

Björk encontrou a fama de forma abrupta, quase acidental. Em 1986, pouco antes de Reagan e Gorbatchov chegarem a Reykjavík para a reunião de cúpula nuclear, ela e seus camaradas criaram uma organização coletiva

chamada Mau Gosto, cujo manifesto anunciava: "O Mau Gosto usará todos os métodos imagináveis e inimagináveis, por exemplo, inoculação, exterminação, propagandas e anúncios de mau gosto, distribuição e venda de lixo comum e excrementos".[6] Esse ataque assumiu principalmente a forma de uma banda de Mau Gosto, chamada Sugarcubes, cujo objetivo era parodiar os clichês saltitantes que passavam por pop islandês. Uma canção chamada "Birthday" se tornou um sucesso súbito na Grã-Bretanha e dentro de poucos meses a banda era um fenômeno internacional. A dissonância sintética ora encantadora, ora irritante dos Sugarcubes era, na verdade, uma expressão da sensibilidade de Einar Örn, um brincalhão poético que mais tarde gravou um dos discos de rap mais esquisitos da história. Björk, no entanto, destacou-se inevitavelmente como a personalidade mais notável da banda. O grupo esgotou-se depois de três discos.

Em 1990, Björk já estava na estrada por conta própria. Naquele verão, fez uma longa excursão de bicicleta a partes remotas da Islândia em que parava em igrejas de povoados minúsculos e tocava órgão ou harmônio por uma ou duas horas. Dessa aventura surgiu "Anchor song", que tem uma pureza melódica sinuosa que é muito björkiana. Por volta dessa época, gravou um disco de pilares do jazz chamado *Gling-Gló*, que sugere que ela poderia fazer uma grande carreira de cantora desse gênero. E, o que é mais importante, ela sondou o pop eletrônico, cuja técnica, se não seu conteúdo, remonta às composições pioneiras para sintetizador que Stockhausen escreveu no início da década de 1950. Ela começou a ouvir Brian Eno e Kraftwerk, depois passou para a dance music e o rap. Costumava levar um enorme som portátil para o interior islandês a fim de ouvir *Fear of a black planet*, do Public Enemy, no volume apropriado. Continua a ser um dos seus discos preferidos; a ameaça voluptuosa de faixas como "Welcome to the terrordome" — *beats* e *samples* empilhados num rugido zumbidor, tal como Stockhausen persistiu na repetição das notas lá-si — ecoa por toda a sua obra.

Em 1992, Björk mudou-se para a Inglaterra, onde poderia experimentar a música eletrônica em sua intensidade mais criativa. As batidas iradas do

techno dominavam as pistas de dança de Londres e Manchester, enquanto bipes e cliques ambientes flutuavam pelos salões cobertos de suor de Sheffield. Com as novas tecnologias digitais, os artistas podiam encobrir o *fuzz* dos sintetizadores e criar paisagens cristalinas, hiperreais. Björk entusiasmou-se especialmente com o Massive Attack, que fundia o ritmo lânguido do reggae com a profundidade sonora do hip-hop. Tal como a *disco* dos anos 1970, a nova música digital constituía com frequência um pano de fundo para vozes femininas fortes como a de Björk, capaz de queimar como vela numa sala escura. Naquele momento, ela deixou grande parte do trabalho para seus produtores, entre os quais estavam Graham Massey, Nellee Hooper, Tricky e Mark Bell, para citar apenas os mais significativos entre dezenas.

Em 1993, Björk fez uma entrada solo fenomenal cantando "Human behavior" no disco *Debut*. Sobre um *riff* de tímpanos sincopado, que foi sampleado da trilha sonora de *Os libertinos*, de autoria de Tom Jobim-Quincy Jones, ela cantava alegremente de um ponto de vista alienígena, avaliando o risco de se aproximar da espécie humana. Foi um lance definidor de sua carreira: ela se posicionou como uma figura fora das convenções — até mesmo como membro de outra espécie — ao mesmo tempo que envolvia o ouvinte na conspiração. As canções de *Debut* e sua continuação, *Post*, mostram Björk à solta no mundo, apaixonando-se e desapaixonando-se por garotos venusianos, dançando em festas regadas a drogas, circulando pelo glamour néon da Londres dos anos 1990. Por trás do diário de viagem da islandesa no exterior estava uma tese sorrateiramente imponente sobre tecnologia e música. Ela havia divulgado seu manifesto em 1992, quando se encontrou com Messey para gravar a faixa "Modern things". Sobre um fluxo eletrônico suavemente borbulhante, ela cantava que as máquinas sempre existiram, à espera de um lugar ao sol. Em outras palavras, a tecnologia não precisa ser uma força maneirosa, sem alma: ela pode abraçar a natureza, fervilhar de vida.

Com efeito, *Debut* e *Post* carecem do distanciamento emocional de muitos discos eletrônicos britânicos do período — o tom distanciado e

gélido de Tricky, por exemplo, com quem Björk teve um curto romance em 1995. Desde o início Björk queria incluir instrumentos tradicionais no mix; sua primeira ideia era ter uma banda de metais tocando em cima de uma batida eletrônica dura. Por fim, ficou com flauta, harpa, acordeão e harmônio. Tavin Singh fez os arranjos de cordas indianas, o arranjador brasileiro Eumir Deodato saiu da aposentadoria para dotar o techno pesado de canções como "Hyper-ballad", de uma opulência à la Nelson Riddle. A mistura de texturas acústicas e eletrônicas foi bem-sucedida não somente porque a produção evitou os clichês usuais, mas porque as canções estavam cheias de sugestões históricas. Várias delas se apoiavam num ritmo solene de tango que fornece uma insinuação de cabaré do período entre as guerras. Os acordes suavemente ondulantes de "Isobel" são primos dos acordes de Gershwin para "Summertime".

A nostalgia intermitente do material musical de Björk é suavizada pelo otimismo urgente de suas imagens verbais, que parecem estar sempre carregadas do sentimento de que o próximo momento ou encontro pode transformar tudo. Ela gosta de exclamar nos termos sussurrantes de algum pronome "*it*" visceral, mas esquivo: "I've seen it all" [Eu vi tudo], "It's in our hands" [Está em nossas mãos], "It's not up to you" [Não depende de você]. Suas letras, compostas às vezes com a ajuda do poeta Sjón, são uma espécie de poesia da possibilidade. Ela não teme os desvios mais escuros da emoção, mas não tem tempo para a alienação de estilo modernista. Em "Who is it", ela canta, numa declaração definitiva de sua filosofia emocional: "Carrego minha alegria no lado esquerdo/ Carrego minha dor no lado direito".

Tal como as grandes cantoras de ópera, Björk combina afinação precisa com força de sentimento, e qualquer diva lhe dirá como é difícil ter uma sem sacrificar a outra. Se jogamos muita emoção na voz, perdemos facilmente o controle da afinação. Se nos concentramos na afinação, será difícil transmitir emoção. Alguma coisa de extraordinário deve acontecer no cérebro quando uma cantora consegue escapar desse dilema, e o novo disco de Björk é como uma tomografia computadorizada desse processo.

"Todo mundo adora Maria Callas porque ela não fica trancada numa caixa de técnica. Ela mantém seus *rrrr*", disse-me Björk apontando para o peito. "A unidade de emoção, palavra e tom. Especialmente a pureza de expressão. Cada gênero tem esses clichês mecânicos que são implantados nas vozes e começam a esconder o poder das palavras." Ela cantou um pouco de rock and roll em torno das palavras "eu não sei nada" e fez um trechinho de *bel canto* com as palavras "eu sei tudo". É como se Björk consegue saber tudo e nada ao mesmo tempo.

Em fevereiro de 2004, Björk foi a Salvador, Bahia, para ver Matthew Barney criar um trio elétrico high-tech, de vanguarda, para o Carnaval. O Carnaval de Salvador não é tão exuberante quanto o do Rio de Janeiro: a ênfase está mais na energia da música e da dança brasileiras, em especial a música de forte acento africano da Bahia. Gilberto Gil e Caetano Veloso, líderes da revolução musical tropicalista dos anos 1960 e 70, são ambos baianos e estavam presentes quando o carro de som de Barney fez sua entrada. O consultor musical de Barney era o músico nova-iorquino Arto Lindsay, que passou a infância no Brasil. Björk não estava diretamente envolvida no projeto do trio elétrico, mas a ideia nórdica estava presente na pessoa de Valgeir, encarregado dos *samples* eletrônicos.

Björk ficou longe da ação: alugou uma casa na antiga comunidade hippie de Arembepe, uma praia mais ao norte, distante cerca de uma hora da capital baiana. Ela teve dificuldades para se adaptar ao clima quente e pegou uma gripe. Os outros islandeses fizeram uma pequena revolução social na casa brasileira. Soltaram um cão supostamente mal-educado de seu canil, e o animal agora brincava livre e feliz com uma bola de tênis. E convidaram os empregados da casa — um jardineiro, uma cozinheira e uma faxineira — a sentar-se com eles à mesa de jantar.

Valgeir havia montado um estúdio improvisado num quarto vazio de três por três metros. Um aparelho de ar condicionado velho e ineficaz chocalhava na janela. Quando se sentiu melhor, Björk tocou para mim os

resultados de suas sessões com Tanya Tagaq, a cantoral gutural inuíte. As tribos inuítes do norte do Canadá adoram um jogo em que duas cantoras sentam uma diante da outra e fazem todos os tipos de ruídos rápidos com a respiração, numa tentativa de fazer a outra sorrir. Björk apaixonou-se por esse tipo de brincadeira vocal na época de *Vespertine*; lembrava o vanguardismo sensual de Meredith Monk, que ela admirava havia muito tempo. Em *Medúlla*, as hiperventilações habilidosas de Tagaq preenchiam os espaços intermediários que, em discos anteriores, eram ocupados pelo redemoinho eletrônico.

A Bahia estava pronta para abrir caminho e entrar no mundo sonoro já lotado do seu disco. Björk vinha ouvindo os ensaios de Lindsay com um grupo de percussionistas afro-brasileiros que tocariam ao lado do trio elétrico. Eles pertenciam a dois grupos baianos, o Cortejo Afro e o Ilê Aiyê. Tinham uma batida vigorosa que mudava constantemente, com um toque marcial. Björk pensou em pô-los em "Mouth's craddle", outra das canções movidas a coral do disco. Mais tarde, os percussionistas foram gravados e deram à música uma textura granulada e um ímpeto novo. Mas eles pesavam na consciência de Björk, pois violavam o conceito estritamente vocal que ela havia estabelecido e pareciam um lance óbvio demais para uma turista do norte. "Não quero ser colonial, culinária", disse-me ela. "Meu cérebro diz não, mas meu coração diz sim."

Chegou a noite culminante do Carnaval. A criação de Barney faria sua aparição no desfile de trios elétricos na Barra. Björk aventurou-se a sair numa pequena van com vários islandeses e amigos de Barney. A menos de dois quilômetros da praia, um grupo de seguranças brasileiros — nove homens de terno cinzento, óculos escuros e fones de ouvido — chegou numa outra van para supervisionar a visitante famosa. Björk queria andar o resto do trajeto no meio da multidão, mas a turma da segurança vetou a ideia. Eles formaram uma cunha em V na frente e as pessoas abriram caminho. Björk ouvia Madonna no rádio e cantava junto "Like a prayer" e falou de novo sobre *O mestre e Margarida* que Johann, seu instrutor de pilates, acabara de ler. "Quando eu era jovem", diz ela, "estava cercada por

amigos que tinham sempre discussões apaixonadas e bêbadas ao meu redor. Às vezes, é como se tivesse lido muitos livros importantes só por ter ouvido essas discussões."

Os paparazzi brasileiros ficaram sabendo de nossa chegada e cercaram a van enquanto desembarcávamos. Na verdade, a expedição toda fora combinada na suposição de que, se Björk se deixasse fotografar naquela ocasião, depois seria deixada em paz. "Robert Altman deveria fazer um filme sobre os paparazzi", disse ela, registrando a tensão da situação. "Sobre esse pequeno mundo de gente que espreita nas moitas durante cinco dias, mal come ou dorme, esperando como caçadores pela caça, pela princesa Diana ou quem quer que seja. Eles odeiam uns aos outros e odeiam a caça. Tudo tem a ver com o momento da matança. Seria um filme muito interessante, não?" Ela disse tudo isso sem amargura, como se observasse um fenômeno sem relação com ela — e que, de fato, não tinha. "Na verdade, a maioria das pessoas daqui não sabe quem eu sou. Só o que sabem é que sou famosa por alguma razão."

Pouco depois, estávamos numa sacada bem acima da rua, diante do velho farol da Barra. O trio elétrico de Barney apareceu. Na frente, vinha um trator industrial decorado com troncos de árvores sobre os quais haviam colocado velas fálicas. Ele puxava um trailer comprido com laterais altas cor de ferrugem, no alto do qual tocavam os músicos de Arto Lindsay e Valgeir. Björk explicou que Valgeir estava sampleando os sons de rodas esmagando vários implementos de madeira que tinham grande significado no candomblé afro-brasileiro. E começou a cantar sua versão de um hino de candomblé.

Valgeir, vestido com um avental de técnico de laboratório, estava inclinado sobre seu laptop. Barney dirigia a ação da rua. Björk acenou para eles enquanto os paparazzi batiam fotos e o pessoal da segurança afastava um jornalista que, frustrado, começara a gritar para Björk. Uma hora depois, ela conseguiu se livrar de quase todos, exceto dois seguranças, e abriu caminho até a multidão que seguia os trios. Durante uns quinze minutos, antes que os fotógrafos pegassem sua pista, ela dançou na avenida Oceânica

com alguns amigos. Pensei na Margarida de Bulgákov, voando em sua vassoura acima das luzes apagadas de Moscou: "Invisível e livre! Invisível e livre!".[7]

Em 1998, Björk voltou de Londres para Reykjavík. Era o início de um período de recolhimento, um recuo do espírito gregário e promíscuo de *Debut* e *Post*. Seus discos seguintes, *Homogenic* e *Vespertine*, se voltam progressivamente para dentro. Uma certa aridez entra na música. "O disco representava um tipo de dia do juízo", ela disse de *Homogenic*, numa longa entrevista a Ásmundur Jónsson, o produtor do disco, que foi incluída em sua coletânea *Live box*.[8] "Algum tipo de explosão tinha de acontecer, algum tipo de morte." Ao mesmo tempo, *Homogenic* evocava paisagens islandesas familiares e tranquilizadoras, fosse na campina sonora de "Jóga" — escrita em homenagem à mulher que conheci na exposição em Reykjavík — ou no estouro sísmico de "Pluto", que parece ser a resposta de Björk a *Hekla*, de Leifs. Àquela altura, Mark Bell se tornara seu guru eletrônico, e deu à produção um brilho metálico rústico.

Vespertine, lançado no final do verão de 2001, foi um retorno de tipo diferente — uma guinada no sentido de um estilo de performance mais para a música de câmara, sem a batida pesada que fizera sua música anterior mais palatável aos frequentadores de discotecas. Matmos, um duo eletrônico estabelecido então em San Francisco, envolveu várias canções numa filigrana sonora enfeitiçadora, uma sobreposição suave de murmúrios, farfalhadas e cliques. *Vespertine* era a obra mais ambiciosa de Björk até então; o disco deixava claro o que já estava implícito nos álbuns anteriores: que ela não era apenas uma cantora que sabia escolher os colaboradores, mas uma compositora completa, com domínio singular de melodia, harmonia, ritmo e textura. O tom de *Vespertine* é estabelecido pelo primeiro som que se ouve: uma sétima diminuída meio tom, um acorde romântico de ambiguidade taciturna. "Ali jaz minha paixão escondida", canta Björk, enrolando o acorde ao seu redor como se fosse um cobertor. As aventuras

harmônicas alcançam o clímax na canção "An echo, a stain", em que um coro se prolonga sobre um feixe de tons enorme, suave, luminoso.

Enquanto os tipos intelectuais comemoravam a última virada de Björk — um prospecto de antologia acadêmica solicitava artigos sobre tópicos do tipo "dicotomia cyborg/natureza", "desterritorialização gramatical e sintática" e, mais apropriadamente, "anti e hiperpop"[9] —, alguns fãs antigos manifestaram descontentamento. *Vespertine* era parecido com *Kid A*, o disco avesso ao pop do Radiohead, lançado no ano anterior. (Thom Yorke fez um dueto com Björk em *Selmasongs*, o disco que acompanhava *Dançando no escuro*.) Mas Björk evitou a impressão de escrever contra sua plateia, de iniciar uma polêmica contra a corrente dominante da música popular. Ela consegue ficar separada da multidão, ao mesmo tempo que não se mantém distante dela. Em conversas privadas, é capaz de ser muito crítica sobre o universo musical ao seu redor, mas seu catolicismo de gosto é real e automático. Não ouvi nada de sarcástico ou calculado, por exemplo, na maneira como falava sobre colaborar com Beyoncé. Quando perguntei sobre o que ela gostava em Beyoncé, ela respondeu, com uma expressão levemente incrédula: "Este é um disco que tem a ver com vozes e ela tem uma voz incrível".

Embora tenha repudiado o mundo clássico na adolescência, Björk nunca se separou totalmente dele. Ela tem um bom conhecimento básico do repertório do século xx e gosta de discutir os prós e os contras de Morton Feldman, Sofia Gubaidúlina e Steve Reich. ("O minimalismo é meu abismo", afirma, querendo dizer que não gosta dele.) De tempos em tempos, ela experimentou uma fusão pop-clássico direta: uma versão de sua canção "Cover me" incorpora a dança dos pastores da *La Nativité du Seigneur*, de Messiaen. Sua aventura mais ousada foi cantar trechos de *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, no Festival Verbier, na Suíça, em 1996. Fez essa incursão na música atonal a convite do maestro Kent Nagano. "Foi uma experiência incrível para mim", relembra. "As canções deixavam tanto para a imaginação da intérprete — você sabe, elas foram escritas originalmente para uma cantora de cabaré ou sem formação clássica, como eu. Kent Nagano queria

fazer um disco, mas eu achei que estaria invadindo o território de gente que canta aquilo a vida inteira."

Medúlla, o sucessor de *Vespertine*, realiza uma manobra tipicamente de Björk, avançando e olhando para trás ao mesmo tempo. "Who is it" e "Triumph of a heart" são tranquilizadoras para os que preferem a grande sensualidade dos primeiros trabalhos de Björk. Contudo, com camadas contrapontísticas de partes corais e harmonias difíceis por toda parte, o disco talvez seja o seu mais "clássico" e "composto" até agora. Os interlúdios curtos são menos canções do que estudos de textura vocal, à maneira de Meredith Monk. Mas são fundamentais na concepção de Björk do disco, criando as ligações entre os diversos estilos vocais, do canto gutural inuíte ao *beatbox* afro-americano, com as "melodias de velhas" da Islândia ainda no centro. Tive a sensação de que *Medúlla* era a realização de uma coisa que Björk havia imaginado pela primeira vez quando ainda muito jovem. "Às vezes, depois de um bom tempo, você acaba onde começou", disse-me enquanto andávamos de van no Brasil.

Após certo tempo, o esforço de achar um lugar para Björk na geografia da música popular, clássica, artística, folclórica, islandesa ou não parece perda de tempo. O mais precioso em sua obra é o vislumbre que possibilita, em momentos cintilantes, de um mundo futuro em que as ideologias, teleologias, guerras entre estilos e subdivisões que tanto definiram a música nos últimos cem anos desaparecerão. A música é devolvida à sua felicidade original, livre tanto do medo da pretensão que limita a música popular como do medo da vulgaridade que limita a música clássica. O artista criativo avança mais uma vez ao longo de um continuum, do folclore para a arte, e vice-versa. Até agora, no entanto, essa utopia só tem uma habitante.

Dois meses depois da viagem ao Brasil, Björk foi a Londres para supervisionar a mixagem de *Medúlla*. Ela se instalou no Olympic Studios, em Barnes, um bairro tranquilo ao sul do Tâmisa. Primeiro, Mark Bell chegou para coproduzir quatro das canções e nelas imprimiu sua magia,

processando as vozes de uma maneira que as tornava às vezes irreconhecíveis. A mixagem em si foi manipulada por outra eminência parda da eletrônica inglesa, Mark (Spike) Stent, que trabalhava com Björk desde a época de *Post*. A sala de controle dava para um quintal inglês não muito atraente. Contígua ao estúdio, havia uma estufa transformada que havia esquentado ao ponto da fervura naquele dia ensolarado. Björk estava sentada numa cadeira giratória, atrás de um console de mixagem de três metros de largura. Duas velas queimavam diante dos seis alto-falantes sobre a mesa.

As canções haviam evoluído rapidamente desde a última vez que eu as escutara, num estúdio de Manhattan, no mês anterior. A sessão com Beyoncé sucumbiu aos problemas de agenda, mas a turma do *beatbox* — Rahzel e Dokaka — se apresentara para o trabalho e aquecera o som. Se os cantores do coral islandês e Tagaq mostravam o poder das vozes de imitar a natureza, a percussão vocal dos *beatboxers* exibia seu poder de imitar a tecnologia. Uma "caixa de batida humana" é um intérprete de hip-hop que imita batidas, riscos de toca-discos e outros efeitos eletrônicos quando o equipamento não está à disposição. Rahzel é considerado o peso-pesado dessa arte e fornece grande parte do baixo do disco. Dokaka, nascido no Japão, emite uma metralhadora de ruídos no registro médio. É possível também ouvir Mike Patton rosnando incisivamente na frase de abertura de "Where is the line". "Ah, agora tem colhões", disse Björk quando a voz de Patton foi introduzida.

"Who is it" se tornara um problema. A ideia de Björk de fazer um hino audacioso e grandioso surgir de uma névoa de harmonia coral islandesa não estava funcionando. A "versão longa" da canção não combinava bem com o resto do disco. O resplendor em tom menor de "Vökuró" era suficiente para ancorar o álbum na ideia nórdica. Ao contrário, "Who is it" se reduzia ao que pareciam tonalidades de um velho órgão ofegante que era, na verdade, um *sample* da voz de Björk tocado num teclado. Os percussionistas afro-brasileiros também ficaram de fora, na esperança de ver a luz do dia em uma das coleções de arquivo de Björk, embora ainda se possa ouvir um espectro

de seu ritmo no *beatboxing* de "Mouth's craddle". Falou-se inclusive em cortar a faixa "Desired constellation", sob o argumento de que sua produção eletrônica de toque suave, do francês Olivier Alary, tinha um clima muito parecido com o de *Vespertine*. "Ela não se encaixa no conceito", disse Björk. "Mas não se pode ficar sempre trancado dentro do conceito. É preciso sair fora dele de vez em quando." O fato de que todo mundo que a ouvia entrava em transe fez com que ela mudasse de opinião e incluísse a faixa no disco.

Em "Mouth's craddle", Björk não estava contente com a qualidade da gravação dos cantores islandeses. "O coro deveria estar mais no meio do mix, não no fundo", ela disse a Spike. "Mais terrestre, mais desalinhado." Ela desenhou três diagramas para ilustrar o que queria. O primeiro era uma caixa com uma linha reta no meio. "Isto é a convenção", disse ela. "Vozes, esse tanto, batida esse tanto. Agora, aqui", ela fez um segundo diagrama, com a legenda "Björk" embaixo, "isto é *Vespertine*, em que eu estava sussurrando, sem ocupar muito espaço no mix. Finalmente", ela fez uma caixa com uma larga elipse no meio, "isto é o que queremos agora. As vozes tomando o lugar das guitarras, tambores etc." Spike estudou o diagrama com um olhar perplexo. O desenho era convincente em si mesmo, mas ele parecia não saber como convertê-lo em som. "Estou apenas um pouco preocupada", acrescentou ela. "Não estou querendo ser negativa. A única coisa que não me entusiasma muito..."

Mobilizaram-se gravações para dar suporte ao seu diagrama. Björk mencionou a *Missa crioula*, de Ariel Ramírez, uma versão andina da missa em que o coro tem uma cunha tosca, penetrante. Mark Bell baixou a música da internet, mas naquela versão o coro parecia insípido. Por fim, alguém encontrou no apartamento de Björk o disco original, que foi tocado e discutido. Björk trouxe para o estúdio seu iBook para tocar outros arquivos musicais de sua biblioteca de mp3. Seguiu-se uma rodada de música antiga e moderna: uma ou duas faixas de *Dolmen music*, de Meredith Monk; o Coro Hamrahlid cantando a triste canção natalina "Maríukvaeði"; a veterana vocalista de vanguarda Joan La Barbara e o ex-baterista do Soft Machine Robert Wyatt cantando peças de John Cage. O momento de fato estonteante

aconteceu quando Björk tocou em sucessão trinta segundos de Justin Timberlake cantando "Rock your body" e trinta segundos de *Stimmung*, de Stockhausen.

"É muito simples", disse ela. "Um pouco de Justin, um pouco de Karlheinz. Mas não world music. E não pop, não vanguarda, não clássico, não música de igreja. Vocês não estão vendo? Tipo..." — ela soltou um rugido suave, com a mão estendida num gesto estilizado.

"Eslavo?", perguntou Spike.

"Exatamente. Eslavo é a palavra. Mas com uma pitada de David Beckham", disse ela. O casamento supostamente conturbado de David com Victoria (Spice Girls) Beckham estava em todos os tabloides britânicos naquele momento, e Björk confessou que achava a história instigante.

"Certo", disse Spike, com o rosto iluminado. "Acho que estou sentindo a vibração. Todas essas coisas têm um som realmente natural no vocal. Uma única voz numa sala natural, como um velho salão ou catedral."

"Nada de igreja!", gritou Björk.

"Certo, sem igreja", concordou Spike. Ele se virou para um de seus assistentes e disse: "Me encomenda um tc 6000". O tc 6000, contou-me Valgeir, é um aparelho de reverberação que possibilitava acrescentar efeitos espaciais às vozes sem alterar o equilíbrio.

Björk levou toda a conversa na brincadeira, mas como sempre buscava uma coisa séria e específica. Posteriormente ela falou mais sobre sua ideia "eslava": "Às vezes eu uso palavras como 'pagão'. Mas são coisas que só digo para transmitir algo, não porque tenha uma imagem na minha cabeça. Mas tem um sentimento. Um sentimento que carrego comigo e que realmente quero pôr no centro desse disco. Tipo música folclórica, mas sem nenhuma vinculação com folclore".

Ela me pediu uma definição da palavra "iconoclasta". Lembrando lições da escola dominical ortodoxa grega, eu disse que se tratava de um movimento radical dentro da igreja para acabar com o uso de ícones, de qualquer representação visual de Jesus. Ela ficou um pouco desapontada: "O.k. Alguém me disse que significava não somente destruir ícones, mas

também criar novos para tomar o lugar deles. Fazer seus próprios ícones para substituir os antigos".

Houve mais algumas mudanças importantes nas semanas seguintes. Björk gravou uma canção gutural chamada "Submarine" com Robert Wyatt, na casa dele. Fez uma versão piano-vocal para "Oceania", a canção olímpica, com o jovem compositor de Nova York Nico Muhly; depois, decidiu de novo manter-se fiel ao conceito e usar vozes corais eletronicamente alteradas. Houve um retoque de última hora de Mark Bell. Mas, em sua maior parte, *Medúlla* estava pronto, e Björk parecia cautelosamente exultante com sua obra.

Em minha última noite em Londres, Matthew Barney foi ao estúdio. Sentou-se com fones de ouvido para ouvir o que Björk havia feito. Isadora, a filha deles, brincava com blocos de madeira que representavam os animais da Arca de Noé. Mark Bell aumentou o volume da música para competir com o som da pesada chuva de primavera no telhado. Björk começou a dançar lentamente ao redor da sala com a filha nos braços. "O prazer é todo meu", cantava a compositora, "de até que enfim relaxar."

9. Sinfonia de milhões: A música clássica na China

Na primavera de 2008, Chen Qigang, um compositor chinês que supervisionava o programa de música para a cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Beijing, recebeu o prêmio Empreendedores do Espírito Nacional num evento para a imprensa em Beijing. Ele era um dos dez artistas e gente do mundo dos negócios a receber o prêmio, oferecido pela revista chinesa *Life* e a Mercedes-amg, a divisão de veículos de alto desempenho da Mercedes-Benz. A cerimônia da premiação, típica da China moderna em sua mistura de linguagem nacionalista bombástica, excesso materialista e esquisitice cultural, realizou-se na zona de arte 798 — um complexo fabril cavernoso que foi transformado em espaço de exposições. Quatro veículos amg estavam em exibição, cercados por modelos vestidas com roupas de lamê prateado, numa homenagem supostamente involuntária ao filme *Goldfinger*. Nas paredes e no teto da fábrica estavam projetadas as palavras em inglês "Vontade", "Poder" e "Sonho", tendo ao lado seu equivalente em caracteres chineses. "Acreditamos que a Mercedes-amg infundirá um novo vigor poderoso na cultura automobilística nacional da China", disse Klaus Maier, o presidente da Mercedes-Benz China. Chen estava a um canto, com uma expressão irônica no rosto. Antes do início da cerimônia, ele havia dito para mim: "Não tenho ideia do que está acontecendo".

Enquanto os músicos clássicos de todo o mundo anseiam por um lampejo de atenção da mídia, seus colegas da China não têm dificuldades para atrair os holofotes. A música clássica ocidental é um grande negócio, ou pelo

menos um negócio oficial. Chen Qigang, homem afável cujas obras sintetizam com elegância elementos modernistas ocidentais e tradicionais chineses, lembrara o ano que passou, quando se mudou de Paris, onde morava desde 1984, para Beijing, onde havia vivido durante a Revolução Cultural. Numa conversa em seu apartamento da capital chinesa, ele relembrou o mundo de sua juventude, um lugar repressivo e bárbaro em que a música clássica era proibida. Depois, em Paris, ele se acostumara com uma cultura em que o mesmo pequeno grupo de conhecedores comparecia noite após noite a concertos de música nova. Em 2007, numa visita a Beijing, Chen foi chamado para um encontro com o diretor de cinema Zhang Yimou, autor de *Lanternas vermelhas*, *Herói* e *O clã das adagas voadoras*, que estava encarregado das cerimônias dos Jogos Olímpicos. Zhang perguntou se Chen tinha algum "tempo livre" em 2008. No dia seguinte, o compositor se encontrou com autoridades olímpicas que lhe pediram que cancelasse planos futuros. Chen concordou e aceitou a oferta de dirigir o programa musical, não somente porque sentiu a pressão oficial, mas porque adorou o desafio de dirigir um séquito de cinquenta compositores, clássicos e populares, para entreter uma plateia global. Nos Estados Unidos, observou ele, nenhum compositor clássico seria convidado para uma tarefa assim.

"Nos últimos quinze ou vinte anos, a música clássica tem estado muito na moda na China", contou-me Chen em francês. "As salas de concerto estão cheias. Há muitos alunos. Pode haver também dificuldades. Mas há um fenômeno muito poderoso em andamento no sistema educacional. Quando visitei minha antiga escola primária, descobri que, numa turma de quarenta alunos, trinta e seis estavam estudando piano. Isso aponta para o futuro."

Músicos, administradores e críticos ocidentais em visita à China têm voltado murmurando observações do tipo "a música clássica está explodindo" e "o futuro da música clássica está na China". Consta que entre 30 milhões e 100 milhões de crianças estão aprendendo piano, violino ou ambos, dependendo da fonte consultada. Quando a Filarmônica de Nova York veio a Beijing, em fevereiro de 2008, a Associated Press fez este resumo de uma entrevista coletiva dada por Lorin Maazel: "Enfrentando uma

popularidade decrescente no Ocidente, a música clássica pode encontrar seu salvador na grande população da China, que se interessa cada vez mais por outras culturas, disse o diretor musical da Filarmônica de Nova York".[1]

Após uma visita a Beijing, nutri algumas dúvidas a respeito do suposto monopólio chinês sobre a música futura. As salas de concerto podem estar cheias e os conservatórios, lotados, mas a música clássica é tolhida por pressões comerciais e políticas. O clima criativo, com seu sistema de punições e recompensas, ainda se parece com o do período final da União Soviética, que influenciou fortemente o desenvolvimento das instituições musicais chinesas. Ao mesmo tempo, a paisagem sonora de Beijing é tão caoticamente rica quanto a de qualquer cidade ocidental: noites de programação experimental, shows de rock *indie*, ou independente, empapados de atitude *hipster*, ídolos pop dando cabriolas em monitores de hd em shoppings, aposentados cantando ópera de Pequim em parques. No *Li Chi*, ou *Livro dos ritos*, está escrito: "A música de um Estado bem governado é pacífica e jubilosa [...] a de um país em confusão está cheia de ressentimento [...] e a de um país moribundo é lúgubre e melancólica". Os três tipos de música, junto com outros que talvez confundissem os intelectuais confucianos, se entrecruzam na República Popular da China.

O símbolo mais impressionante da ambição musical da China é o Centro Nacional de Artes Cênicas, uma colossal cúpula baixa revestida de titânio a oeste da praça Tiananmen. Representações do Estado bem governado o cercam: o Grande Salão do Povo fica ao lado, e o Zhongnanhai, complexo de edifícios da liderança do Partido e do governo, está do outro lado da avenida. Uma inscrição acima da entrada principal do Centro traz a assinatura de Jiang Zemin, que foi presidente da China de 1993 a 2003 e que alardeava sua admiração pela música clássica. (Depois da morte de Deng Xiaoping, Jiang disse à imprensa que se consolara ouvindo o Réquiem de Mozart a noite inteira.) O presidente do centro, que os moradores de Beijing chamam de o Ovo, é um potentado local chamado Chen Ping, que construiu

shopping centers de luxo na zona leste da cidade. A inauguração do complexo estava inicialmente marcada para 2004, mas Paul Andreu, seu arquiteto, teve de reavaliar o projeto depois que outra de suas obras, um terminal do Aeroporto Internacional Charles de Gaulle, ruiu parcialmente. Quando o prédio foi inaugurado, no final de 2007, Chen Ping o descreveu como "um exemplo concreto da ascensão do poder brando e da força nacional abrangente da China".[2]

Do ponto de vista da arquitetura, o prédio pode estar à altura de sua pomposa propaganda, mas como lugar para música o Ovo é problemático. Ele tem duas salas principais: o teatro de ópera, com 2400 lugares, e a sala de concerto, com capacidade para 2 mil pessoas. Esta última tem uma acústica razoavelmente limpa, mas carece de vigor. Na galeria mais alta da ópera, onde o som deveria ser o melhor, a orquestra chega minúscula e pálida. Há poucos indícios de que as considerações musicais tenham desempenhado algum papel no projeto. Nenhum especialista sério em acústica aprovaria os bolsões de espaço extra das salas, onde o som ricocheteia e se perde.

As apresentações musicais saíram prejudicadas em comparação com o que se ouve mesmo numa noite não muito brilhante em Nova York, Londres, Paris ou Berlim. Mostraram as inevitáveis limitações de uma cultura clássica que tem menos de um século de idade e foi periodicamente turvada por reviravoltas políticas. O sistema de educação musical chinês pode produzir solistas notáveis, mas ainda precisa desenvolver a amplitude de talentos e a mentalidade colaborativa que favorecem o surgimento de grandes orquestras. As cordas são geralmente polidas; os sopros e metais ameaçam furar os ouvidos. Em minha primeira visita ao Ovo, vi uma produção de *Turandot* com a orquestra e o coro da Ópera de Xangai. Os trompetes soltaram uma nota malfeita perfurante no primeiro compasso e muitas desventuras vieram a seguir; às vezes, era como se uma orquestra cívica tivesse sido engrossada com músicos de uma banda colegial. No entanto, a estridência tinha um lado estranhamente irresistível. A ideia da produção era recuperar a fantasia romantizada e italianizada de Puccini da China imperial; o diretor Chen Xinyi imitou os valores do teatro tradicional

chinês e o compositor Hao Weiya forneceu um fim fluido, embora um tanto aguado, para a ópera que Puccini deixou inacabada ao morrer. Nesse sentido, a crueza do som aumentava o efeito, embora não constituísse uma experiência que eu gostaria de repetir.

Turandot e outros eventos que vi no Ovo tiveram casa quase lotada, fato digno de nota, considerando-se o preço dos ingressos: para um lugar na galeria mais alta da ópera, paguei 480 iuanes — cerca de setenta dólares. Esse preço é bem mais alto que o de um lugar equivalente na Metropolitan Opera e vertiginosamente alto se pensarmos que um funcionário de nível baixo de um escritório chinês ganha apenas uns quatrocentos dólares por mês. Mas nem todos precisam pagar para entrar. Grandes blocos de ingressos são reservados para políticos, diplomatas, presidentes de firmas e clientes das empresas; alguns deixam de comparecer, o que resulta em fileiras de assentos vazios em eventos supostamente esgotados, e outros saem mais cedo para comparecer a outra função ou fugir do tédio. Um compositor de Beijing me contou com desdém que grande parte da plateia estava "explorando o terreno" e desapareceria depois que a curiosidade estivesse satisfeita.

Porém, foi estimulante ver muita gente jovem na casa — muito mais do que se vê na maioria das salas de concerto ou teatros de ópera americanos. Numa apresentação da Orquestra Sinfônica Nacional da China, sob a regência de Michel Plasson, observei um grupo de adolescentes, paramentados com BlackBerrys incrustados de pedras preciosas, jeans A.P.C. e outros símbolos de riqueza nova, ficarem entusiasmados com a interpretação ruidosamente enérgica da *Sinfonia fantástica*, de Berlioz, deixando de lado seus envios de mensagem para aplaudir cada movimento. Em geral, os ouvintes se comportavam de maneira mais informal do que eu estava acostumado: alguns idosos, seguindo a etiqueta mais frouxa da ópera de Pequim, falavam entre si, apontavam para o palco ou liam jornais. Às vezes, a zoeira distraía — os lanterninhas não conseguiam evitar que fotografassem ou filmassem —, mas era revigorante em comparação com a

solenidade constrangida que domina as salas de concerto ocidentais. A música não era considerada óbvia: Berlioz ainda tinha o dom de provocar.

A juventude da plateia do Ovo reflete a verdadeira maravilha da cena musical chinesa: o fantástico número de pessoas que estudam música atualmente, em escolas ou com professores particulares. Consta que o Conservatório de Sichuan, em Chengdu, tem mais de 10 mil alunos; a Juilliard tem oitocentos. Um colegial americano que estuda piano várias horas por dia está sujeito a ser chamado de esquisito; na China, essa rotina é comum.

O violista Qi Yue, jovem professor da Universidade de Renmin, me explicou os vários fatores que estão levando ao grande crescimento das aulas de música. Em primeiro lugar, os estudantes que revelam dotes musicais podem fazer menos pontos no *gaokao*, o vestibular para a universidade, prática não muito diferente da que beneficia os atletas nos Estados Unidos. Influi também o fato de o sistema de conservatórios ter um histórico de criar estrelas da música pop, o que provoca uma legião de imitadores. O fundador do rock chinês, Cui Jian, tocava trompete na Sinfônica de Beijing nos anos 1980, antes de se lançar numa carreira pop. O Conservatório de Sichuan produziu a cantora pop Li Yuchun, que em 2005 se candidatou ao *Super Girl*, uma versão chinesa do *American Idol*, e ganhou a competição com um estilo meio hip-hop. (Com centenas de milhões de votos na forma de mensagens de texto, *Super Girl* foi chamado de a maior eleição democrática da China. Talvez por esse motivo o programa foi cancelado depois da temporada de 2006.)

Qi conduziu minha visita ao Conservatório Central, a principal escola de música do país, na companhia de seu ex-professor e violista Wing Ho. Sons familiares saíam das salas de aula — Chopin dos pianistas, Rossini dos cantores, Tchaikóvski dos violinistas. Mas, quando topei com uma turma de composição, a aula era sobre arranjo de música popular. Um estudante desgrenhado e de camiseta chamado Zhang Tianye estava debruçado sobre

um terminal de computador e trabalhava numa mixagem de bateria, guitarra, piano e contrabaixo. Perguntei-lhe de que tipo de música gostava e ele disse que ouvia "sobretudo pop, às vezes clássico". Outro estudante, Qu Dawei, sentou-se ao piano para executar um solo meio romântico, meio jazzístico, um pouco à maneira de Gershwin. Em outras palavras, frequentar um conservatório chinês não significa automaticamente interessar-se por música clássica. No entanto, a mescla de gêneros pode ter o efeito saudável de integrar a tradição europeia na cultura mais ampla.

Tal como a maioria dos músicos sérios chineses, Qi Yue rejeita educadamente a ideia da China como paraíso da música clássica, embora preveja que o país se tornará um importante mercado nessa área dentro de vinte ou trinta anos. Long Yu, o regente de maior destaque da China, tem mais ou menos a mesma opinião: "Do lado de fora, os jornais estão dizendo que a China é o maior país musical do mundo, ou que milhões de crianças estão aprendendo piano. Não sou tão otimista. O fato é que eu faço o melhor para servir às pessoas que realmente precisam de belas-artes e música clássica. Não tenho o dever de fazer todo mundo gostar dela". Músico com formação alemã que age com uma espécie de encanto intimidante, Long Yu dirige o Festival de Música de Beijing, transformou a Filarmônica da China na melhor orquestra do país e ocupa postos em Guangzhou e Shanghai. Para manter conexões políticas, participa da Conferência Política Consultiva do Povo Chinês. No entanto, mantém certa distância da noção de música clássica como "cultura oficial"; buscou financiamento de fontes privadas e tentou manter baixo o preço dos ingressos. E chama a atenção o fato de ainda não ter se apresentado no Ovo.

Para um músico do nível de Long Yu, a política é inevitável. Desde os protestos da praça Tiananmen, em 1989, o Partido desestimulou a dissensão não somente calando as vozes rebeldes, mas recompensando regiamente os que não se arriscam. Em seu livro *The Party and the arty in China* [O Partido e a pretensão artística na China], Richard Kraus escreve: "Em 1992, o Partido já havia desistido de expurgar todas as vozes dissidentes e optado pela estratégia de instar todas as organizações artísticas a lutar para obter

mais dinheiro".[3] Aqueles que trabalham dentro do sistema podem esperar atingir um estágio em que podem ganhar prêmios, obter sinecuras, ocupar cargos importantes e ser bem pagos para lecionar. Os artistas acabam por exercer autocensura, um hábito enraizado na história chinesa. Por trás da fachada diligente há um bom grau de ansiedade política. As resenhas muitas vezes parecem comunicados à imprensa; me contaram, aliás, que as organizações de concertos costumam pagar a jornalistas para que façam cobertura favorável. Os críticos são pressionados a tecer juízos positivos e, se não o fizerem, poderão ser censurados ou perseguidos por colegas. Um crítico com quem conversei cansou disso e deixou de escrever sobre música.

"Se você não é livre, como pode interpretar música com liberdade?", disse-me o ex-crítico. Encontramo-nos no saguão do Grand Hyatt de Beijing, acima do Oriental Plaza, o mais espalhafatoso dos shoppings de Chen Ping. Empresários faziam negócios nas mesas vizinhas enquanto Norah Jones arrulhava nos alto-falantes. O crítico continuou: "É muito triste. A liberdade é a coisa maior e afeta tudo. As pessoas têm medo e agem de uma maneira que assusta os outros. Não estou falando apenas de música: estou falando de muitas profissões. Há muito mais a dizer e, às vezes, não sei por onde começar. Minha cabeça está cheia de coisas".

A música ocidental chegou formalmente à China em 1601, quando o missionário jesuíta Matteo Ricci deu um clavicórdio de presente a Wanli, o imperador Ming de mais longo reinado. Como relatam Sheila Melvin e Jindong Cai em seu fascinante livro *Rhapsody in red: How Western classical music became Chinese* [Rapsódia em vermelho: Como a música clássica ocidental se tornou chinesa], os eunucos do imperador experimentaram o instrumento por algum tempo e depois o deixaram de lado. Ele permaneceu dentro de uma caixa por várias décadas, até que Chongzhen, o último dos governantes Ming, o descobriu e pediu que um padre jesuíta alemão lhe explicasse seu funcionamento. Entre os imperadores posteriores, Kangxi e Qianlong mostraram grande entusiasmo pela música ocidental; o último,

que governou a China durante a maior parte do século xviii, reuniu a certa altura uma orquestra de câmara completa, com eunucos vestidos com trajes e perucas europeias.

Foi somente no século xix que a música ocidental se difundiu de fato para fora dos muros dos palácios imperiais, muitas vezes na forma de bandas militares e municipais. A primeira orquestra verdadeira foi a Orquestra Municipal de Shanghai (depois Sinfônica de Shanghai), que começou a tocar em 1919, sob a direção de um virtuose italiano expatriado, Mario Paci. De início, contava apenas com músicos estrangeiros e permanecia nos limites dos povoamentos coloniais de Shanghai, mas Paci acabou por chegar à população chinesa. Em 1927, Xiao Youmei, um pianista e compositor com formação alemã, fundou o Conservatório de Shanghai, a primeira escola de música de estilo ocidental em solo chinês. O crescimento da cena musical de Shanghai se beneficiou da animada comunidade de aventureiros, exilados e, com a ascensão do nazismo, refugiados judeus alemães; no corpo docente do Conservatório de Shanghai se encontravam músicos ligados a Schoenberg e Alban Berg.

Ao assumir o poder em 1949, Mao Tsé-tung inicialmente estimulou a música importada, embora a mantivesse dentro de limites ideológicos rígidos. Na biblioteca do Conservatório Central, folheei edições antigas da *Música do Povo*, publicação da entidade cujo primeiro número foi lançado em 1950, ano de fundação do conservatório. Havia letras para canções chamadas "Estamos ocupados produzindo" e "A pequena canção da entrega de seus grãos". Segundo meus anfitriões, todos os artigos começavam com um espasmo automático de retórica revolucionária: "Nossos trabalhadores musicais devem desenvolver atividades musicais populares com zelo ilimitado". Não obstante, alguns compositores fizeram tentativas intermitentes de modernizar sua arte, em especial durante o período das Cem Flores, quando Mao permitiu que "aplicassem princípios estrangeiros apropriados e usassem instrumentos musicais estrangeiros".[4]

Com o início da Revolução Cultural, em 1966, o Conservatório Central foi efetivamente fechado. A música clássica ocidental foi banida, junto com a

maioria das tradições nativas da era imperial. Para substituir o repertório existente, Jiang Qing, conhecida como Madame Mao, encomendou um grupo de oito "partituras-modelos" sobre temas revolucionários. A mais famosa delas foi o balé *O destacamento vermelho de mulheres*, que tem uma partitura de encanto kitsch numa linha clássica ligeira, com uma variedade de sons chineses nativos. Os compositores tinham de trabalhar dentro de limites estilísticos frequentemente peculiares que Jiang Qing estabelecia; numa ocasião ela exaltou a trilha sonora de Aaron Copland para *O vale da ternura*; em outra, proibiu a tuba.[5]

O baixo Hao Jiang Tian, que enquanto eu estava em Beijing fazia o papel de Timur em *Turandot*, me descreveu como era estudar música em meio à insanidade da Revolução Cultural. Suas primeiras apresentações foram como acordeonista e cantor na Equipe de Propaganda do Pensamento de Mao Tsé-tung da Fábrica de Caldeiras de Beijing (ele relata essas experiências em suas memórias, intituladas *Ao longo do rio estrepitoso*). Os pais de Tian trabalhavam para o Conjunto de Dança Zhongzheng Song do Exército de Libertação do Povo; o pai era regente, a mãe, compositora, mas ambos se encontravam sob suspeita e acabaram por deixar Beijing. Um dia, o pai de Tian disse que a família tinha de se livrar de sua coleção de discos. Com um calafrio, Tian se lembra da satisfação infantil que sentiu enquanto quebrava os discos.

No início da década de 1970, com o relaxamento da Revolução Cultural, a música ocidental voltou a penetrar na vida chinesa. Quando Henry Kissinger visitou o país pela primeira vez, em 1971, na preparação da histórica viagem de Richard Nixon, Zhou Enlai sugeriu que a Filarmônica Central — a orquestra hoje conhecida como Sinfônica Nacional da China — tocasse uma obra de Beethoven em homenagem à ascendência alemã de Kissinger.[6] Jiang Qing e seus camaradas trataram de examinar suas sinfonias em busca de erros ideológicos. A *Eroica* foi rejeitada em virtude de sua associação com a figura imperialista de Napoleão; a Quinta não se qualificou porque era considerada fatalista. A Sexta Sinfonia, com suas evocações saudáveis de pássaros e riachos rumorejantes, passou na inspeção. Em 1973,

quando a Orquestra da Filadélfia excursionou pela China, seu plano original era tocar a Quinta, mas, depois que ficaram sabendo das opiniões de Jiang Qing, tiveram de correr para achar partes da Sexta.

Depois da morte de Mao e da queda de Jiang Qing, a música clássica saiu do esconderijo. Quando o Conservatório Central foi reaberto, em 1978, 18 mil pessoas se candidataram para cem vagas. Fazia parte da primeira turma um grupo de compositores que definem a música contemporânea chinesa atualmente: Tan Dun, Chen Yi, Zhou Long, Chen Qigang e Guo Wenjing. Sob a orientação de vários mestres visitantes — entre eles o modernista expatriado Chou Wen-chung, que fora para os Estados Unidos em 1946 e depois assumiu um posto na Universidade Columbia —, esses compositores se ocidentalizaram rapidamente, consumindo serialismo, música aleatória e outras novidades. Ao fazer isso, criaram combinações novas e vitais de sons, em especial quando acrescentavam ao mix as melodias bem definidas e timbres estridentes da música tradicional chinesa. Quase todos os alunos haviam sido forçados a realizar trabalhos manuais ou estudar música folclórica no campo durante a Revolução Cultural, e chegaram à escola com um sólido entendimento da herança chinesa.

Seguiu-se uma diáspora. Chen Qigang foi para Paris a fim de estudar com Messiaen. Tan Dun, Chen Yi e Zhou Long foram trabalhar com Chou Wen-chung em Nova York e passaram a residir na cidade. Tan rapidamente se aproximou da cena do *downtown*, em particular do mundo de John Cage. Ao combinar os processos aleatórios e ruídos naturais de Cage com suntuosas melodias românticas, Tan elaborou uma espécie de vanguardismo que agradava à multidão. Em 2008, no Ovo, ele demonstrou essa sensibilidade com um concerto de "música orgânica", com a Sinfônica Juvenil da China; em *Concerto para papel* e *Concerto para água*, o percussionista japonês Haruka Fujii amassou papel e agitou água em tigelas amplificadas e outros recipientes. Em outra façanha no terreno da roupagem, Tan relaciona essa música com rituais xamânicos da província de Hunan, onde cresceu. Com esses lances hábeis de fusão, Tan satisfez o desejo ocidental de música baseada em folclore com aparência de autêntica.

Muitos dos compositores da turma de 1978 trabalharam para conciliar valores vanguardistas e populistas. "No Ocidente, nossa situação de compositores é muito triste", disse-me Chen Qigang. "Na década de 1950, perdemos o controle do campo, não somente porque compositores populares tomaram conta, mas porque cedemos o terreno. Nós nos 'desenvolvemos' a tal ponto que não sabíamos mais nada sobre a arte de escrever melodia. Tínhamos uma espécie de inexistência na vida musical." Acenando para sua experiência nos Jogos Olímpicos, ele acrescentou: "Agora entendo como é difícil compor uma canção*zinha* alegre". Nenhum compositor enfrentou esse desafio com tanta avidez quanto Tan Dun, cuja contribuição para a cerimônia da Olimpíada foi uma balada pop radicalmente trivial intitulada "Um mundo, um sonho". Concebida em parceria com o compositor e produtor David Foster, a canção de Tan foi gravada por Andrea Bocelli, o tenor que vendeu milhões de discos cantando música popular, e Zhang Liangying, outra concorrente do concurso *Super Girl* de 2005. "You are me and I am you", eles cantam juntos em inglês. Infelizmente, não prosseguem dizendo "I am the walrus".*

Depois de passar vários dias nos arredores monumentais da praça Tiananmen, fiquei aliviado ao receber convite para um *brunch* na casa de Hao Jiang Tian, o cantor que destruiu os discos da família, e sua esposa, a geneticista e pianista Martha Liao. Eles moram num edifício de projeto suíço com um sistema de ventilação superior que mantém à distância o ar cáustico de Beijing. Tian e Liao convidaram também Guo Wenjing, que, entre os compositores da geração de 1978, é o menos conhecido no Ocidente, principalmente porque nunca estudou no exterior. Sob certos aspectos, ele é o mais interessante de todos, porque alcançou um grau substancial de independência dentro da atmosfera às vezes sufocante da música chinesa. Há um sopro de perigo em sua obra.

Guo causa uma primeira impressão modesta. Parece um eterno estudante de pós-graduação, com o rosto quadrado emoldurado por óculos de aros

grossos e uma borda serrilhada de cabelos da cor do azeviche. Mas um lado impetuoso de sua personalidade logo se revela. Ele vem de Chongqing, na província de Sichuan. Sua conversa tem uma aresta levemente percussiva, acentuada por gestos largos e exclamações abruptas.

No cerne da obra de Guo está um conhecimento enciclopédico da música tradicional chinesa. Na década de 1980, ele coletou canções folclóricas nas montanhas em torno do alto rio Yangtze. Seu ídolo era Béla Bartók, que mostrava como um compositor podia mergulhar em materiais folclóricos ao mesmo tempo que mantinha uma potente personalidade individual. Guo sentia-se atraído igualmente por Dmítri Chostakóvitch, o mestre da sinfonia soviética; as obras maduras de Guo, com seus ritmos marciais, lampejos de sagacidade mordaz e clímax explosivos, têm muito em comum com as do compositor russo, ainda que o material musical seja drasticamente diverso. O sempre ambíguo Chostakóvitch também pode ter sido um modelo para Guo em sua travessia de um terreno político traiçoeiro; embora existam peças "oficiais" no catálogo de Guo, como uma abertura que celebra a reabsorção de Hong Kong à China, ele também musicou a poesia de Xi Chuan, um escritor ousado e enigmático que tinha ligações com os protestos estudantis de 1989.

Durante algum tempo, Guo dirigiu o departamento de composição do Conservatório Central. Ele largou o cargo porque, segundo suas palavras lacônicas, "eu não gostava daquilo; não sou bom em fazer muitas coisas ao mesmo tempo". Algumas noites antes, eu ouvira uma sinfonia coral de Tang Jianping, o atual diretor de composição do conservatório. Com a ajuda de integrantes do Conjunto de Dança e Canto da Mongólia Interior, a sinfonia falava da vida e do tempo de Genghis Khan. A obra parecia muito com as peças pseudofolclóricas que os compositores soviéticos diligentemente produziam em homenagem às nacionalidades não russas. Esse é o tipo de encomenda que Guo hoje consegue evitar. Ele ainda leciona, embora se sinta desestimulado pela tendência dos jovens compositores chineses a copiar tendências europeias a fim de estabelecer sua reputação acadêmica. "Digamos que exista um compositor jovem que escreve no estilo de uma das

óperas revolucionárias de Jiang Qing", disse ele. "Hoje, os outros o criticariam porque ele não lembra Luciano Berio. Mas eu diria, 'vejam, ele tem a coragem de fazer uma coisa que é criticada por todos. Deve haver alguma coisa de bom nele'."

Com efeito, Guo está levando adiante, com a maior sutileza, uma ideia musical que dominou os anos revolucionários: mesclar a técnica ocidental com a tradição chinesa. Peças de teatro como *Aldeia do filhote de lobo* e *Poeta Li Bai*, e peças sinfônicas como *Chou Kong Shan* (*Pesarosa, desolada montanha*) e *Ataúdes antigos suspensos nos penhascos de Sichuan* confrontam os ouvintes com sonoridades arenosas, estridentes, ataques violentos de percussão, pancadas e estrondos de gongos, e, nas óperas, técnicas vocais extremas que representam estados psicológicos extremos. Ainda que Guo às vezes se perca no lado errado da fronteira entre grandiosidade ritual e monotonia, ele invariavelmente causa um forte impacto. Alguns versos de *Poeta Li Bai*, que faz a crônica de um dos grandes espíritos livres do taoismo, parecem resumi-lo: "Selvagem e livre/ Como minha poesia/ Me inclinaria diante de homens de poder/ E me negaria uma hora aprazível?".

No *brunch*, Guo estava de bom humor, mas a certa altura consegui aborrecê-lo. Falando de Chen Qigang, eu disse que seus timbres refinados e soltos sugeriam uma afinidade entre a composição moderna chinesa e o mundo sonoro de Debussy e Messiaen. Guo abriu os braços, quase derrubando pratos e copos, e declarou: "Essa opinião mostra que os estrangeiros não compreendem a China. A música daqui não tem nada a ver com a da França. Direção oposta. Gosto diferente". Depois sorriu, marcada sua posição. Manteve dois dedos curtos e grossos no ar, como se fosse dar uma bênção. "Sou contra modismos. Eu desprezo a moda. Quero escapar de toda a questão de ter o som do Ocidente ou ter o som do Oriente. Os compositores não europeus sempre precisam ter sua identidade cultural, seus símbolos. Na Alemanha ou na França, eles têm liberdade de verdade. Eles têm liberdade absoluta para escrever o que quiserem. Evidentemente",

seus olhos se iluminaram, "se são tão livres, por que acabam parecendo iguais?"

Enquanto Guo Wenjing é um compositor com um pé no mundo oficial e outro fora, o artista sonoro, crítico e empresário Yan Jun leva uma vida de independência quase total. "É muito chato, muito perigoso para a vida, perigoso para o coração e a mente dos jovens", disse Yan sobre os mundos musicais acadêmico e profissional. "Você vai para a escola, você perde sua alma. Você aprende como entrar para o sistema oficial. Não tem nada a ver com música." Embora os vanguardistas de todas as cidades importantes assumam uma linha semelhante, isso tem uma força extra partindo de um artista chinês. Graças à internet, esses músicos estão menos isolados do que nas décadas de 1980 e 90, quando a ideia de uma vanguarda chinesa ainda era improvável. Muito antes de me encontrar com Yan Jun, eu já ouvira umas duas horas de sua música em seus vários sites e blogs.

Nascido em Langzhou em 1973, Yan Jun é o líder tranquilo e cordial da cena de música experimental de Beijing, de escala modesta, mas vigorosa. Especializado em criar paisagens sonoras eletrônicas a partir dos ruídos e vozes da cidade, ele lança discos por duas gravadoras e apresenta música uma vez por semana num bar chamado 2 Kolegas, no espaço de um cinema drive-in. Na noite em que fui até lá, o programa incluía Li Zenghui, um saxofonista de 24 anos de estilo bebop, que fez um solo entrecortado e ruidoso, e um duo nipo-coreano chamado 10, cuja cantora cantava e guinchava alternadamente no microfone, enquanto exibia imensos óculos de sol com formato de coração.

Em sua missão de cultivar uma cena "downtown" comparável à de Nova York ou Berlim, Yan tem obtido um sucesso grande até demais. Se o bar e todos que estavam dentro dele fossem jogados no Brooklyn, nada pareceria estar fora de lugar. De um público de umas vinte pessoas, menos da metade era de chineses. Em outra noite, fui ver uma série de bandas de rock *indie* no clube alternativo D-22, e me vi tragado por bandos de universitários

americanos em seu semestre no exterior. Contudo, a presença dos expatriados está causando um impacto dinâmico sobre os músicos nativos. A cidade ainda é barata para os padrões ocidentais e, tal como Berlim após a queda do Muro, tornou-se uma meca para artistas em busca de aluguel baixo e plateias novas. Da comunidade de expatriados fazem parte o jovem compositor americano Eli Marshall, que dirige o Conjunto de Música Nova de Beijing, e Michael Pettis, ex-banqueiro de investimentos em Wall Street que fundou o D-22 em 2006.

O orgulho do underground de Beijing — Yan Jun o chama de Não Beijing — é um garoto prodígio do rock *indie* chamado Zhang Shouwang, que também atende pelo nome de Jeffray Zhang. Certo dia, Pettis o viu no bairro de Houhai com uma camiseta do Velvet Underground e puxou conversa. Zhang revelou-se um guitarrista de dedilhado rápido com uma mente musical muito aberta. Pettis lhe deu uma guitarra elétrica Gibson sg antiga e promoveu suas bandas e projetos paralelos, que incluíam o Carsick Cars, um grupo popular do lugar que fez a abertura do show do Sonic Youth. Na primeira noite em que fui ao D-22, Zhang, então com 22 anos, executou uma peça solo que apresentava padrões minimalistas em cima de um zumbido constante, indo de propósito de harmonias simples e limpas para regiões mais cromáticas e escuras. À maneira consagrada do Led Zeppelin, Zhang tocou as cordas da guitarra com um arco de violino, ao qual havia diligentemente aplicado resina.

Mais tarde, em inglês hesitante mas correto, Zhang me contou sobre seus interesses centrados em Nova York, que vão do rock alternativo a compositores minimalistas como Steve Reich, Philip Glass e Glenn Branca. Em 2006, ele foi a Nova York para participar de uma gravação da obra de Branca *Hallucination city*, a sinfonia com guitarras elétricas que foi apresentada no Disney Hall mais ou menos na mesma época. Zhang estava trabalhando numa peça para o Conjunto de Música Nova de Marshall. "Nunca compus antes, então vai ser devagar", disse Zhang enquanto tomava uma cerveja numa mesa dos fundos do D-22. Ele consultou um manual de orquestração para dicas sobre como escrever para os instrumentos, mas,

segundo ele, o livro lhe ensinou apenas como passar num exame. Por fim, produziu *As luzes do tráfego em Xizhimen*, um estudo fluente e suave em padrões que mudam lentamente, no espírito de Reich.

A estreia de Zhang aconteceu após minha partida de Beijing, mas depois ouvi a peça no site da bbc, que patrocinou o concerto. Também dei uma olhada no blog de Yan Jun para descobrir quais sons ele havia recolhido ultimamente, e ouvi um retrato sonoro da praça Tiananmen durante o momento de silêncio em homenagem às vítimas do terremoto de Sichuan de maio de 2008. Escuta-se uma voz que diz no alto-falante: "São agora duas horas e vinte e oito minutos da tarde, horário de Beijing. Por favor, fiquem todos em posição de atenção de frente para a bandeira por três minutos de silêncio". Em se tratando de Beijing, o silêncio foi alto. Milhares de motoristas tocaram suas buzinas para criar uma harmonia vasta e dissonante, um acorde fundamental da cidade.

O curioso a respeito do entusiasmo chinês pela música clássica ocidental é que a República Popular, com suas províncias distantes e a infinidade de grupos étnicos, possui um reservatório de tradições musicais que rivaliza com os produtos mais orgulhosos da Europa e remonta a um tempo muito mais remoto. Mantendo-se fiel a princípios centrais diante da mudança, a música tradicional chinesa é mais "clássica" do que qualquer coisa do Ocidente.

Em muitos dos espaços públicos de Beijing, veem-se amadores tocando instrumentos nativos, em especial o *dizi*, uma flauta de bambu, e o *erhu*, uma rabeca de duas cordas. Eles tocam principalmente para o próprio prazer, não por dinheiro. Mas é surpreendentemente difícil encontrar interpretações profissionais em estilo clássico puro. Nas salas de concerto, os instrumentos são com frequência dispostos, como um tempero sonoro, em arranjos de estilo ocidental, como na sinfonia sobre Genghis Khan que ouvi no Ovo. "Orquestras chinesas" institucionalizadas imitam a disposição dos conjuntos ocidentais. A música escrita para espaços pequenos é engordada,

amplificada e transformada em espetáculos apropriados para a televisão nacional. Um colega me conta que uma suposta noite de música chinesa autêntica em Shanghai acabou com um trecho da Segunda Sinfonia de Mahler. Os que permanecem dedicados às antigas tradições muitas vezes lutam para mostrar sua relevância na era da *Super Girl*. Alguns mestres instrumentistas lecionam nos conservatórios, mas raramente tocam em público. Até mesmo a ópera de Pequim, que atrai multidões consideráveis, sente a pressão. No início de 2008, quando o Ministério da Educação introduziu um novo programa para promover o interesse pela ópera de Pequim entre os jovens, uma pesquisa mostrou que mais de 50% se opunham à iniciativa e a consideravam um desperdício de recursos.

O projeto de revitalização da tradição chinesa ficou para artistas mais jovens como Wu Na, que domina os que alguns consideram o aristocrata dos instrumentos: o *guqin*, ou cítara de sete cordas. Ele existe há mais de 3 mil anos e tem um repertório que remonta ao primeiro milênio. Filósofos e poetas, de Confúcio a Li Bai, orgulhavam-se de aprender a tocá-lo. Na era moderna, o *guqin* se tornou um pouco exclusivo, embora o interesse por ele esteja crescendo novamente. Com o apoio de um casal taiwanês idoso, Wu mantém sua escola numa casa de chá, no parque Zhongshan, em Beijing. Quando estive lá, dois estudantes universitários imitavam os movimentos do professor. Wu não estava presente: ela se encontrava em Nova York, com uma bolsa do Asian Cultural Council. Depois que voltei da viagem, visitei-a em seu apartamento temporário, em Chelsea. Quando entrei, ela ouvia uma gravação de Liu Shaochun, um dos músicos que ajudaram a preservar a tradição do *guqin* em meio ao tumulto da revolução chinesa. Trata-se de uma música de caráter íntimo e poder sutil, capaz de sugerir espaços imensos; figuras deslizantes e melodias em arcos dão lugar a tons lentamente descendentes e longas pausas meditativas.

"Liu Shaochun vem de uma família rica", contou-me Wu. "Ele cresceu tocando *guqin*, treinando caligrafia, escrevendo poesia." Então, o império caiu. "No fim, ficou apenas com seu *guqin*. Mas ainda era muito poderoso.

Ele ensinava a 'renúncia' — você pode renunciar a tudo e se tornar muito livre."

Apesar de sua atenção meticulosa à técnica do *guqin*, Wu também adora música de vanguarda e jazz. É amiga de Yan Jun e vai quase todas as semanas ao 2 Kolegas. Há uma vaga semelhança entre a arte do *guqin* e a música experimental ocidental: as partituras indicam afinações, dedilhados e articulações, mas não especificam ritmos, o que resulta em interpretações muito distintas de músicos de escolas concorrentes. Wu toca no estilo dos "velhos tempos", como ela o chama, mas também explorou um tipo de abordagem de jazz modal, fria; em ambos os estilos, ela mostra profunda sensibilidade ao seu instrumento.

Wu Na falou em desenvolver um intercâmbio cultural que levaria os mestres chineses tradicionais a Nova York e músicos de jazz e blues a Beijing. Ela observou que as plateias de Beijing têm pouca compreensão da música afro-americana em suas formas clássicas do início do século XX. Percebi que, enquanto eu percorria Beijing em busca de música chinesa "autêntica", ela fazia o mesmo em Nova York, à procura, sem muito sucesso, de jazz e blues dos velhos tempos.

Num dia em que o centro de Beijing estava tomado pelo rebuliço da Olimpíada — diante do Portão da Paz Celestial, o presidente Hu Jintao acendia a tocha olímpica, ao som de fanfarras hollywoodianas —, fui dar uma caminhada no espaço imponente do Templo do Céu e vi uma placa que indicava a "Administração da Música Divina". Do meu guia não constava um lugar assim, mas segui as setas assim mesmo. Depois de andar em círculos por um tempo, cheguei a uma série de prédios onde os músicos da corte da dinastia Ming outrora ensaiavam. Os prédios foram reformados recentemente, e a maioria das salas está ocupada por exposições sobre a história musical chinesa. Era possível bater em réplicas de antigos sinos de bronze e dedilhar um *guqin*. Uma jovem assistente estava ao lado do instrumento. Quando lhe fiz uma pergunta, ela tratou de tocar o *guqin* com

graça e conhecimento. Parecia agradecida pela atenção: no decorrer de uma hora, eu havia sido o único visitante do museu.

Então ouvi música — não gravada, mas a coisa verdadeira, uma procissão lenta, magnífica, impecavelmente austera de sonoridades. Emanava detrás das portas fechadas de um salão no centro do conjunto de prédios. Abri a porta, mas uma assistente me enxotou. "Não é permitido", disse ela. Fui até a bilheteria e perguntei se havia uma apresentação pública programada; o homem detrás do balcão sacudiu a cabeça vigorosamente e disse "não música". Já estava disposto a desistir quando vi uma van que se aproximava. Cerca de vinte turistas chineses bem vestidos desceram. Imaginei que iam para o salão e me enfiei no meio deles, e assim passei pela porta.

Seguiu-se meia hora de apresentação, com uma bateria completa de instrumentos chineses e músicos vestidos em trajes da corte. Era um som ao mesmo tempo rígido e brilhante, uma erupção de cor dentro de uma moldura rigorosa. Foi a experiência musical mais memorável de minha viagem. Na ocasião, eu não sabia muito bem o que estava ouvindo, mas depois deduzi que havia testemunhado uma recriação da *zhonghe shaoyue*, a música que ressoava no templo enquanto o imperador fazia sacrifícios aos céus. Confúcio, nos Analectos, a chama de *yayue* — "música elegante" — e lamenta que o povo a esteja descartando em favor de canções vernáculas. Agora, é um fantasma num museu fantasmagórico.

Caminhei por mais uma hora pelo parque do templo, emocionado por ter tido um vislumbre do que supus ser a verdadeira música da China. Pouco depois, ouvi uma melodia plangente que vinha de uma flauta de bambu e fui em busca de sua fonte, na expectativa de uma nova revelação. Depois de atravessar um labirinto de pinheiros, descobri um homem muito idoso e semblante mal-assombrado tocando o tema de *O poderoso chefão*.

* A canção diz "Você é eu e eu sou você". "I'm the walrus" [Eu sou a morsa] é o título de uma canção dos Beatles escrita por John Lennon, inspirado em poema de Lewis Carroll. (N. T.)

10. Canção da Terra: O som ártico de John Luther Adams

Há alguns anos, quando fiz uma viagem ao interior do Alasca, não cheguei a ver a aurora boreal, mas consegui escutá-la. No Museu do Norte, no campus da Universidade do Alasca, em Fairbanks, o compositor John Luther Adams criou uma instalação de som e luz chamada *O lugar aonde você vai para ouvir* — uma espécie de obra musical infinita, controlada por eventos naturais que ocorrem em tempo real. O título se refere a Naalagiagvik, um lugar na costa do oceano Ártico ao qual, de acordo com a lenda, uma mulher *inupiaq* com sintonia espiritual ia ouvir as vozes dos pássaros, das baleias e de coisas invisíveis ao seu redor. Fiel a essa ideia, o mecanismo de *O lugar* traduz dados brutos em música: as informações de estações sismológicas, meteorológicas e geomagnéticas de várias partes do Alasca alimentam um computador e se transformam em um campo luminoso de sons eletrônicos.

O lugar ocupa uma pequena sala de paredes brancas do segundo andar do museu. A pessoa senta num banco diante de cinco painéis de vidro que mudam de cor segundo a hora do dia e a estação. A primeira coisa que se nota é a sonoridade densa, parecida com a de um órgão, que Adams batizou de Coro do Dia. Suas notas seguem o contorno de séries harmônicas naturais — o arco-íris de harmônicos que emana de uma corda vibrando — e têm a claridade de uma música em tom maior. Quando o tempo está fechado, as harmonias são relativamente estreitas em amplitude; quando o sol sai, elas se estendem por quatro oitavas. Depois que o sol se põe, um conjunto de acordes mais soturnos, o Coro da Noite, vem para o primeiro

plano. A lua é audível como uma fatia estreita de ruído. Padrões pulsantes no baixo, que Adams chama de Tambores da Terra, são ativados por pequenos terremotos e outros eventos sísmicos ao redor do Alasca. E sons tremeluzentes nos registros mais altos — os Sinos da Aurora — estão ligados às flutuações no campo magnético que provocam a aurora boreal.

No meu primeiro dia lá, *O lugar* estava contido, embora ainda encantasse. Ao verificar as estações de dados do Alasca em meu laptop, vi que a atividade geomagnética era insignificante. Alguns episódios sísmicos menores na região haviam provocado as frequências baixas, mas não passava de uma marola opaca de batidas que sugeria uma festa dançante numa cripta subterrânea. Nuvens cobriam o céu e, portanto, o Coro do Dia estava mudo. Após alguns minutos, houve uma mudança perceptível: as harmonias solares adquiriram um brilho extra, com intervalos de cima oscilando de uma forma quase melódica. Certo de que o sol aparecera, saí do *Lugar* e olhei pelas janelas do saguão. A cordilheira do Alasca brilhava no extremo distante do vale Tanana.

No dia seguinte, quando cheguei, pouco antes do meio-dia, *O lugar* estava saltando. Um leve terremoto na cordilheira do Alasca, de magnitude 2,99 na escala Richter, fazia com que os Tambores da Terra batessem mais alto e atingissem registros mais baixos. (Se um grande terremoto atingisse Fairbanks, *O lugar*, se sobrevivesse, pulsaria à frequência de 24,27 hertz, um tom abissal que Adams associa com a rotação da Terra.) Ainda mais espetaculares eram os sons altos que vinham dos alto-falantes colocados no teto. No site do Instituto de Geofísica da Universidade do Alasca, a atividade da aurora foi classificada em 5, numa escala de 0 a 9, ou seja, "ativa". Isso era o suficiente para dar vida aos Sinos da Aurora. Os Coros do Dia e da Noite seguem a afinação temperada usada pela maioria dos instrumentos ocidentais, mas os Sinos são filtrados através de um prisma harmônico diferente, determinado por várias séries de números primos. Tive a impressão de um carrilhão que tocasse a quilômetros acima da Terra.

Nos dois dias em que visitei *O lugar*, vários turistas entraram e saíram. Alguns, armados com câmeras e guias, se encostavam na parede dos fundos,

parecendo alarmados, e iam embora depressa. Outros ficavam extasiados. Uma jovem assumiu uma posição de ioga e meditou: ela supôs que se tratava de um tipo de música ambiental, uma coisa que faz você se sentir muito feliz, e não estava totalmente errada. Ao mesmo tempo, trata-se de uma criação supercomplexa que contém uma contradição filosófica provavelmente insolúvel. De um lado, carece de vontade própria, está à mercê de seus fluxos de dados, dos humores da Terra. De outro, é uma obra profundamente pessoal, cujo material reflete a preocupação de Adams com sistemas de afinação múltiplos, seu fascínio pelos processos formais em câmera lenta, seu amor pelas massas enevoadas de som em que muitos eventos se desenrolam em tempos independentes.

O lugar, que abriu no equinócio de primavera de 2006, confirmava a posição de Adams como um dos pensadores musicais mais originais do novo século. Ele se tornou um porta-estandarte da música experimental americana, da tradição de experimentação sonora solitária que começou na Costa Oeste há quase um século e ganhou reforço depois da Segunda Guerra Mundial, quando John Cage e Morton Feldman criaram abstrações supremas em forma musical. Ao falar sobre sua obra, Adams admite que ela pode parecer estranha, que carece de pontos de referência familiares, que não é exatamente popular — por uma ironia do destino, ele é às vezes confundido com John Coolidge Adams, o criador de *Nixon in China* e o mais amplamente executado dos compositores americanos vivos —, mas diz também que ela tem alguma coisa ou, ao menos, "é mais do que nada".

Acima de tudo, Adams busca criar correlatos musicais da geografia, da ecologia e da cultura nativa do Alasca, para onde se mudou em 1978, quando tinha 25 anos. Ele não faz isso apenas dando títulos evocativos a suas composições — de seu catálogo constam *Earth and the great weather* [Terra e o grande tempo], *In the white silence* [No silêncio branco], *Strange and sacred noise* [Ruído estranho e sagrado], *Dark waves* [Ondas escuras] —, mas ancorando de verdade as obras nas paisagens que as inspiraram.

"Minha música inexoravelmente vai ser sobre um lugar para se tornar um lugar", diz ele de sua instalação.

> Tenho uma lembrança nítida de sair de avião de manhã cedo do Alasca para ir a Oberlin, onde lecionei por dois semestres. Era um dia glorioso de início de outono. O inverno estava a caminho. Amo o inverno e não queria ir. Ao passarmos pelos picos centrais da cordilheira do Alasca, olhei para o monte Hayes e fui tomado de súbito pelo intenso amor que tenho por esse lugar — um sentimento quase erótico em relação a essas montanhas. Nos quinze minutos seguintes, vi-me fazendo esboços furiosamente e, quando parei para respirar, tive a revelação. Era aquilo. Eu sabia que queria ouvir o inaudito, que queria transpor de algum modo a música que está fora do alcance de nossos ouvidos para vibrações audíveis. Eu sabia que tinha de ser seu próprio espaço. E sabia que precisava ser real — que não poderia fingir aquilo, que nada poderia ser gravado. Tinha de ter o som da verdade.
>
> Na verdade, minha concepção original para *O lugar* era realmente grandiosa. Achei que pudesse ser uma peça possível de ser realizada em qualquer lugar da Terra, e que cada local teria sua assinatura sonora única. Essa ideia — sintonizar o mundo todo — esteve comigo por muito tempo. Mas a certa altura me dei conta de que este lugar, esta sala, neste morro, dando para a cordilheira do Alasca, era o lugar do som mais doce da Terra.

Adams combina bem com os tipos orgulhosamente desleixados que povoam os restaurantes e bares de Fairbanks. Alto e magricela, com o rosto belamente curtido emoldurado por uma barba curta, parece um pouco com Clint Eastwood, até mesmo na voz suave e rouca. Conhece o mundo — viaja com frequência a Nova York, Los Angeles, Amsterdam e outras capitais culturais —, mas fica mais feliz quando faz longos acampamentos em regiões selvagens, especialmente no Refúgio Nacional da Vida Selvagem do Ártico. Ele exibe uma serenidade pouco comum nos compositores contemporâneos.

Adams vive num morro dos arredores de Fairbanks, numa casa de dois níveis, grande parte da qual ele mesmo projetou e construiu, cheia de luz e com mobília escassa. Com ele mora sua segunda esposa, Cynthia Adams, que tem sido o esteio de sua existência ocasionalmente precária desde o final dos anos 1970. Cindy, tão vivaz quanto o marido é calmo, dirige a GrantStation, um negócio pela internet que assessora organizações sem fins lucrativos de todo o país. Para muitos moradores do lugar, os Adams são

mais conhecidos por fazer parte da direção do Alaska Goldpanners, o time de beisebol amador de Fairbanks. Quando vão às compras na Fred Meyer, o magazine da cidade, são bombardeados com perguntas sobre a situação da equipe.

Tal como muitos habitantes do Alasca, Adams veio de um mundo muito diferente. Ele nasceu em Meridian, Mississippi, em 1953; seu pai trabalhava na at&t, primeiro como contador e depois na alta direção, e a família mudava muito de cidade quando ele era criança. Passou grande parte da adolescência em Millburn, Nova Jersey, onde desenvolveu uma paixão pelo rock and roll. Foi baterista de várias bandas, uma das quais, Pocket Fuzz, teve a honra de abrir um show dos Beach Boys.

Frank Zappa provocou uma súbita mudança de perspectiva. No texto da capa do lp *Freak out!*, de 1966, Adams viu uma citação: "'O compositor de hoje se recusa a morrer!' — Edgar Varèse". Adams foi atrás de informações sobre essa figura misteriosa, cujo nome ele pronunciava "Varizi". Seu amigo Richard Einhorn achou um disco de Varèse numa loja do Greenwich Village e os dois enfrentaram a chuva de granizo sonora do *Poème électronique*. Em breve, Adams estava devorando a música da vanguarda europeia e americana do pós-guerra: Karlheinz Stockhausen, Iánnis Xenákis, György Ligeti e, o mais importante para ele, John Cage.

"Depois que descobri aquilo, perdi rapidamente o interesse pela batida básica e pelos três acordes", diz Adams. "Eu ainda estava nas bandas, mas elas estavam ficando cada vez mais esquisitas. Na última, um trio chamado Sloth [Preguiça], tentávamos trabalhar com partituras de forma aberta e notação gráfica."

Em 1969, a família mudou-se novamente, dessa vez para Macon, Geórgia. Adams matriculou-se na Academia Westminster, um internato de elite, onde não conseguiu se formar. "Eu era o clássico garoto problema", diz ele. "Minhas notas eram boas; o problema era meu comportamento." Aos dezesseis anos, apaixonou-se por uma jovem chamada Margrit von Braun, a filha mais moça de Wernher von Braun, o padrinho do programa espacial americano. Não é de surpreender que o físico alemão e o adolescente

americano não tenham se dado bem. Em 1969, diz Adams, ele estava mais impressionado com a vitória da zebra do beisebol New York Mets do que com a primeira descida na Lua. Apesar disso, ele e Margrit se casaram e durante vários anos coexistiram constrangedoramente com o poderoso pai dela.

Em 1971, Adams mudou-se para Los Angeles a fim de estudar música no California Institute of the Arts (CalArts). Um de seus professores, o compositor James Tenney, tornou-se um mentor importante, tanto pela imaginação desregrada como pelos métodos rigorosos. Do mesmo modo, sob as superfícies oníricas da obra de Adams existem arranjos matemáticos que controlam a interrelação de ritmos e o desdobramento de padrões melódicos. No CalArts, o compositor novato familiarizou-se também com os heróis excêntricos da vanguarda americana: Harry Partch, que adotou um estilo de vida de vagabundo durante a Grande Depressão; Conlon Nancarrow, que passou a melhor parte da carreira escrevendo peças para pianola na Cidade do México; e Lou Harrison, que buscava a verdade musical na tradição indonésia dos conjuntos musicais *gamelan*. Adams os chama de "compositores que incendiaram a casa e começaram de novo". Harrison se tornou outro guia musical e espiritual, aconselhando Adams a evitar o "carreirismo competitivo da metrópole".

O encontro mais crucial de Adams foi com Morton Feldman, o nova-iorquino loquaz cuja música tem uma amplitude e uma tranquilidade etéreas. Num lp da Columbia, ele ouviu a *Piece for four pianos*, de Feldman, na qual quatro pianistas tocam a mesma música em diferentes velocidades, flutuando uma em torno das outras como os braços de um móbile de Calder. Essa obra estimulou Adams, mostrando-lhe que a música podia romper com a tradição europeia ao mesmo tempo que mantinha uma sedução sensual. Uma de suas primeiras peças características, para três percussionistas, traz o título feldmanesco de *Always very soft* [Sempre muito suave], embora a fluidez da construção — padrões que aceleram e desaceleram se sobrepõem para criar uma única sonoridade sempre em progressão — aponte para uma sensibilidade distinta.

Em 1973, quando *Always very soft* foi apresentada pela primeira vez no CalArts, Wernher von Braun estava na plateia. Depois, Adams foi com a mulher e os sogros ao cinema para ver *O planeta dos macacos*. O jovem compositor estava eufórico, saltitante e não parava de fazer piadas. Irritado, Wernher perguntou o que havia de errado com ele. "Papai, ele acaba de lançar um foguete", explicou Margrit.

O sul da Califórnia também pôs Adams em contato com o movimento ambientalista. Ele ficou obcecado pelo destino do condor californiano que corria risco de extinção. Várias expedições à Floresta Nacional de Los Padres, onde viviam os últimos condores selvagens, o levaram a fazer a primeira tentativa de "música natural" — um ciclo de peças intitulado *songbirdsongs*. Messiaen vinha se inspirando em cantos de pássaros havia décadas. Com a "consciência do pretenso iconoclasta jovem", diz Adams, ele tratou de evitar a influência de Messiaen e sua personalidade despontou no ritmo sem pressa dos eventos e no sentimento amplo de espaço.

Em meados da década de 1970, Adams já trabalhava com a Wilderness Society e outros grupos conservacionistas. Na época, um dos maiores projetos desses grupos era a defesa da Lei das Terras do Alasca, cujo objetivo era proteger grandes extensões do estado contra as perfurações petrolíferas e o desenvolvimento industrial. Adams foi pela primeira vez ao Alasca em 1975 e retornou em 1977 para passar o verão no Ártico. Seu casamento com Margrit se desfez naquele ano. Na mesma época, ele conheceu Cindy, que também era uma militante ambientalista. Eles se apaixonaram durante a longa batalha pela aprovação da lei, que o presidente Carter assinou em 1980.

Depois de uma década turbulenta, o que Adams mais precisava era de solidão. Durante a primeira década de seu relacionamento com Cindy, ele morou numa cabana rudimentar nos bosques dos arredores de Fairbanks, distante quase dois quilômetros da estrada mais próxima. "Era minha fantasia estilo Thoreau — cortar lenha e carregar água", contou-me ele. A fantasia acabou quando Cindy sugeriu sem rodeios que ele ficasse com ela em tempo integral — o casal já tinha então um filho, Sage — ou seguisse seu

caminho sozinho. Em 1989, ele saiu da floresta e nunca mais voltou para sua velha cabana.

Adams abraçou sua nova vida em Fairbanks, mas ainda batalhava para encontrar seu caminho de compositor. Os anos 1980, diz agora, foram "anos perdidos": ele fez várias tentativas de escrever peças orquestrais que atingissem uma plateia mais ampla e, embora ficasse satisfeito com o trabalho, não sentia que fosse inteiramente seu. Às vezes se perguntava se não faria mais progressos em Nova York ou Los Angeles. No mesmo período, não por acaso, John Adams, de Berkeley, Califórnia, ficou famoso com *Nixon in China*. Os dois compositores se conheciam desde 1976; frequentavam os mesmos círculos e certa vez ficaram uma semana juntos na casa de Lou Harrison. Mesmo assim, o sucesso fenomenal do Adams californiano levou o Adams alasquiano a se diferenciar, não somente pelo uso do nome do meio, mas pela busca de um território que pudesse chamar de seu.

"De certo modo, aquela experiência me desafiou a reavaliar toda a minha relação com a ideia de sucesso", diz ele. "Talvez ela confirmasse minha decisão de ficar de fora — 'Não, não vou sair do Alasca; isto é o que eu sou, este é o lugar a que pertenço, isto é o que devo fazer' —, mas sobretudo foi bom para o meu senso de humor. Para mim, no fim das contas, foi um tipo de solução. John é sempre muito gentil. De vez em quando trocamos e-mails sobre os últimos incidentes de troca de identidade. Recentemente, alguém achou que ele era eu. Muito simpático."

Na década de 1990, Adams já começara a produzir uma obra singular que pode ser ouvida em discos das gravadoras New World, New Albion, Cold Blue, Mode e Cantaloupe. Primeiro veio uma ópera conceitual intitulada *Earth and the great weather*; grande parte dela é composta pela entoação de nomes de lugares e expressões descritivas das línguas nativas *inupiaq* e *gwich*, ambas no original e em tradução. Uma seção descreve vários estágios das estações: "O tempo do novo brilho do sol", "O tempo em que os ursos-

polares trazem para fora seus filhotes", "O tempo do vento pequeno", "O tempo das águias". A música vai de sonoridades puras e etéreas para cordas — afinadas num esquema similar ao dos Sinos da Aurora em *O lugar* — a murros viscerais para quartetos de tambores.

Na década seguinte, Adams aprofundou-se no novo terreno sonoro que havia explorado em sua ópera. *In the white silence*, uma peça de 75 minutos para harpa, celesta, vibrafones e cordas, deriva das sete notas da escala em dó maior; num notável feito de metáfora, o compositor equipara a brancura intensa de meados do inverno no Alasca com as teclas brancas do piano. *Strange and sacred noise*, outro ciclo de 75 minutos, evoca a violência da mudança das estações: quatro percussionistas utilizam tambores, gongos, sinos, sirenes e percussão de malho para produzir um *tableau* alternadamente atraente e aterrador de ruídos musicais, a maioria dos quais foi inspirada numa viagem que Adams fez rio Yukon acima na primavera, quando o gelo estava se desfazendo. Sejam descaradamente doces ou incansavelmente áridas — *Clouds of forgetting, clouds of unknowing* [Nuvens de esquecimento, nuvens de desconhecimento], composição em memória de seu pai, consegue ser ambas as coisas ao mesmo tempo —, as principais obras de Adams têm a aparência de estar além do estilo; elas transcendem as querelas da música clássica contemporânea, as discussões sem fim sobre o valor relativo das linguagens tonal e atonal.

O sentimento de vastidão, de isolamento e solidão é ainda mais pronunciado em suas composições eletrônicas recentes. A instalação de 2005 *Véus*, presente em várias exposições nos Estados Unidos e na Europa, utiliza um "coro virtual" de noventa vozes polifônicas e dura seis horas. *O lugar aonde você vai para ouvir* poderia durar décadas. Cage e Feldman falavam sobre fazer música com que se pudesse viver, de forma parecida com que vivemos com as artes visuais; *Véus* e *O lugar* executam essa ideia com vigor incomum. Adams é um frequentador contumaz de exposições de arte e gosta particularmente da segunda geração de pintores abstratos americanos: Frank Stella, Ellsworth Kelly, Jasper Johns e Joan Mitchell. Há

mais livros de arte que de música nas estantes de seu estúdio, uma cabina de sala única que dá para o sul, na direção da cordilheira do Alasca.

Adams explicita: "Eu me lembro de pensar: ao diabo com a música clássica. Vou para o mundo da arte, vou fazer instalações. Mas eu estava interessado apenas em trabalhar com meios novos. E não importa o que acho que estou fazendo. A obra tem vida própria e estou junto apenas para a viagem. Richard Serra fala sobre o ponto em que todas as suas influências são assimiladas e então sua obra pode brotar da obra".

Embora esteja satisfeito em compor para aparelhos eletrônicos, pequenos conjuntos e grupos de percussão, ele ainda anseia por escrever para forças maiores e, sobretudo, para orquestra. Durante a maior parte da década de 1980, foi o timpanista da Sinfônica de Fairbanks, dirigida na época pelo maestro, compositor e militante ambientalista Gordon Wright. No período em que viveu na cabana da floresta, Wright morava perto e os dois ficaram amigos íntimos; costumavam fazer excursões a pé pela região selvagem. Certa vez foram de carro até a cordilheira do Alasca enquanto ouviam a Oitava Sinfonia de Bruckner, uma música que tem o peso das montanhas. "Esse talvez seja o ponto em que nossos mundos musicais se encontram", disse Adams dele.

Wright morreu em 2007, perto de Anchorage, aos 72 anos; uma noite, foi encontrado na plataforma de sua cabana. Alguns dias depois, a Sinfônica de Anchorage tocou a estreia de *Dark waves*, de Adams, uma obra de treze minutos para orquestra e aparelhos eletrônicos que o compositor dedicou a Wright. Trata-se de uma das composições orquestrais americanas mais impressionantes de anos recentes; ela sugere uma entidade enorme, de forma indeterminada, que se aproxima lentamente, exerce força apocalíptica e depois recua. Cada instrumento, de uma forma ou de outra, toca com o intervalo simples da quinta perfeita — o principal elemento harmônico —, mas no clímax as linhas se fundem em dissonâncias estrondosas, com todas as doze notas da escala cromática soando juntas.

Adams tem pensado em compor uma peça em larga escala, na linha de *Dark waves*. Isso talvez possa levá-lo a um território bruckneriano ou até

mesmo wagneriano. *Parsifal*, de Wagner, é uma das três partituras de óperas existentes na biblioteca de Adams; as outras são *Boris Gudonov*, de Mússorgski, e *Pelléas et Mélisande*, de Debussy. Ele fala com admiração — e um pouco de inveja — dos recursos que Wagner tinha ao seu dispor. Há poucos anos, foi ver *As valquírias* na Metropolitan Opera e saiu com a cabeça cheia de novos anseios.

"Pensei, isso não pode se repetir", disse-me ele. "Wagner meio que pegou a onda perfeita. Mas me perguntei que tipos de oportunidades existem para nós agora." Ele ficou quieto por um momento, com seus olhos azul-acinzentados perdidos no ar. Senti que há um *Parsifal* sem palavras, high-tech, de volta à terra, esperando para nascer.

Sabendo do amor de Adams pelos locais mais remotos do Alasca, pedi-lhe que me levasse a um deles. Seu lugar preferido do mundo é a cordilheira Brooks, a extensão mais ao norte das montanhas Rochosas, mas aquela área estava inacessível na ocasião. Fomos então para o sul, ao lago Louise. No caminho, a neve bloqueava a visão da maioria das montanhas, embora formas brancas perfurassem ocasionalmente as rajadas de neve. "Ora, isso não é nada", dizia Adams, assumindo o papel do alasquiano endurecido pelo tempo. "Contrafortes. As grandes não estão aparecendo."

O lago Louise é cercado por várias das maiores cadeias montanhosas da América do Norte: do Alasca, Chugach, Wrangell-St. Elias e Talkeetna. A palavra nativa para esse tipo de lugar é *chiiviteenlii*, que significa "montanhas pontudas espalhadas por toda parte". O lago estava coberto por uma camada de um metro de gelo e, depois de passar a noite num hotel, fomos dar uma caminhada sobre ele. O sol brilhava debilmente através da névoa. De vez em quando, uma cortina de neve caía e as margens e ilhas do lago desapareciam de vista. Notei que Adams ouvia com atenção aquela vastidão aparentemente monótona e dela tirava informações: o adejamento de bandos de escrevedeira-das-neves, o assobio baixo do vento através de um pé desolado de pícea, o gemido sinistro de um par de motoneves. Ele

também observava os ruídos curiosamente musicais que nossos pés faziam. Batucando na crosta de neve em cima do gelo, sob a qual o vento cavara pequenos túneis, ele comparou os sons aos de xilofones ou marimbas. Enquanto isso, um cão se aventurara no gelo e uivava para si mesmo. "Ele tem a fantasia de ser lobo", disse Adams. E gritou para o cachorro ir para casa.

Adams relembrou a viagem pelo rio Yukon que o levou a escrever *Strange and sacred noise* e outros poemas sinfônicos de convulsão natural:

> Quando se rompe, o gelo faz sons incríveis. É sinfônico. Há velas de gelo, que são cristais pendentes como candelabros. Eles soam juntos no vento. Ou redemoinhos abertos ao longo da margem ou no meio do rio, e a água passa rodopiando por eles. Ou o gelo que crepita, que faz um som parecido com a efervescência que a gente ouve quando joga água sobre cubos de gelo. Tenho literalmente centenas de horas de gravações de campo que fiz no período de *Earth and the great weather*, no começo dos anos 1990. Não deixo de pensar que um dia poderia trabalhar com um pouco daquele material — talvez tentar transcrevê-lo, retirá-lo completamente da realidade original, extrair a música que está nele.

Estávamos sobre uma ilha minúscula, onde os cormorões haviam construído uma rede de ninhos. Adams os havia descoberto numa viagem que fizera ao lago algumas semanas antes. Um dos ninhos havia escorregado para o lago e o levamos de volta para a terra.

Ele disse:

> Durante todo o tempo, eu tinha essa ideia obsessiva, ilusória, de que poderia ficar de algum modo fora da cultura, o que é obviamente absurdo. Mas eu podia ao menos ter a ilusão de estar fora da cultura, onde a cultura é posta na perspectiva correta. É por isso que me preocupo tanto com a paisagem. Barry Lopez [o autor do épico guia de viagem *Arctic dreams*] diz que a paisagem é a cultura que contém todas as culturas humanas, todas as formas, artefatos, culturas e linguagens. Talvez seja uma coisa riponga dos anos 1960 e 70, mas para falar a verdade, eu nunca fui um hippie assim tão bom.

Adams está perfeitamente consciente da ingenuidade, do sentimentalismo e da pura insensatez que podem estar vinculados às fantasias de cair fora da sociedade em busca do "real". Mas essa mesma ingenuidade pode levar a obras de força inflexível, em especial quando ligadas à perícia artística. A esse respeito, Adams cita outro de seus ídolos, o poeta alasquiano John Haines, que depois da Segunda Guerra Mundial foi morar numa cabana de um cômodo que construiu perto da Richardson Highway, ao sul de Fairbanks, e lá ficou por cerca de vinte anos, vivendo da terra à maneira antiga. Não muito antes de mudar-se para o Alasca, Adams leu o primeiro livro de Haines, *Winter news* [Notícias de inverno], e se apaixonou por poemas como "Ouvindo em outubro":

There are silences so deep
You can hear
The journeys of the soul,
Enormous footsteps
*Downward in a freezing land.**

Numa coletânea de escritos intitulada *Winter music* [Música de inverno], Adams menciona, entre outros motivos para se mudar para o Alasca, a riqueza de seus silêncios: "Grande parte do Alasca está cheia de silêncio, e um dos argumentos mais persuasivos para a preservação da paisagem original daqui talvez seja seu valor espiritual como grande reservatório de silêncio".

Uma noite, em Fairbanks, fomos visitar Haines em sua casa. Ele estava então com 83 anos e havia recentemente sofrido um ataque quase fatal de pneumonia, mas mesmo assim ainda recebia os visitantes com bons olhos, especialmente os que traziam uma boa garrafa de uísque — no caso, um Highland Park *single malt* de dezessete anos. Haines estava trabalhando em várias lembranças para complementar suas memórias *The stars, the snows, the fire* [As estrelas, as neves, o fogo], um relato elegante de seus anos de isolamento. Ele nos descreveu um episódio surreal que aconteceu em 1966,

pouco depois de *Winter news* ter sido publicado. Um dia, olhou pela janela e viu um pequeno grupo de pessoas subindo pela trilha que leva à sua cabana. Ao abrir a porta, viu-se diante do poeta russo Ievguêni Ievtuchenko, acompanhado de um professor de Queens, um fotógrafo e um repórter da revista *Life*. Haviam dito a ele que um bardo americano pouco reconhecido vivia naquela região. Haines lhes serviu vinho de mirtilo que havia feito em seu quintal.

Adams pediu a Haines que recitasse um ou dois de seus poemas. Ele declamou vários deles com uma voz cortês, melancólica, um pouco à maneira de William Butler Yeats recitando "A ilha lacustre de Innisfree". Ele terminou com "Retorno a Richardson, primavera de 1981", que lembra com carinho e tristeza o período em que viveu na cabana, quando sua vida era "como um barco à deriva", e passava as noites lendo livros desde então esquecidos:

In this restless air I know
On this ground I can never forget
Where will I set my foot
*With so much passion again.***

Depois de uma pausa, Adams disse: "Isso dói". Conversamos por mais alguns minutos, Adams deu a Haines o uísque e nos despedimos.

A caminho do lago Louise, passamos pela antiga morada de Haines. A estrada agora passa perto da casa, arruinando seu esplêndido isolamento. O "grande reservatório de silêncio" do Alasca está sumindo; até mesmo nos pontos mais distantes da cordilheira Brooks, comentou Adams, mais cedo ou mais tarde se ouvirá o zumbido de uma máquina de neve ou de um avião pequeno. Ele também falou do ritmo assustador da mudança climática, de como o degelo agora acontece até um mês antes do que quando ele se mudou para o estado. Mencionou vários projetos futuros — uma peça de percussão ao ar livre para o Banff Centre, em Alberta, Canadá, uma instalação em Veneza — e explicou por que sua obra estava assumindo um

foco mais global: “Tentei fugir. Por um bom tempo me escondi. Tive uma vida rica, experiências incríveis, um desenvolvimento muito lento de um certo mundo musical. Não trocaria isso por nada. Mas não posso mais viver lá. Porque, num certo sentido, aquilo não existe mais. Uma peça como *In the white silence* é quase — eu não percebia isso na época — quase uma elegia para um lugar que desapareceu”.

* Em tradução literal: “Há silêncios tão profundos/ que se podem ouvir/ as jornadas da alma,/ enormes pegadas/ descendentes numa terra congelada”. (N. T.)
** Em tradução literal: “Neste ar inquieto eu sei/ Neste solo jamais posso esquecer/ Onde porei meu pé/ Com tanta paixão de novo”. (N. T.)

11. As garras de Verdi: A ópera como arte popular

De acordo com o *Livro Guinness de recordes*, Vincent La Selva, nascido em Cleveland, Ohio, é o único maestro que regeu todas as 28 óperas de Verdi em ordem cronológica. La Selva dirige uma companhia chamada New York Grand Opera que, nos anos anteriores ao centenário da morte de Verdi, em 2001, apresentou o cânone inteiro do compositor, num palco ao ar livre no Central Park, de graça. O ciclo começou em 1994, com uma interpretação ruidosa de *Oberto*, e terminou sete anos depois com *Aida*, *Otelo* e *Falstaff*. Assisti a *Otelo* numa noite quente e úmida de julho. Milhares de pessoas estavam presentes e várias centenas tentavam entrar. Um policial gritava "não tem mais lugar!". Havia muito empurra-empurra e súplicas, como num show de rock. "Meu nome tem de estar na lista", disse um rapaz vestido com uma camisa Atari. Muita gente acabou por acampar na grama para ouvir a música que vinha dos alto-falantes. Verdi não perdeu o apelo de massa que levou à rua centenas de milhares de pessoas no dia de seu enterro, em 1901.

Durante a temporada do centenário, vi nove produções de suas óperas, nas principais casas de Nova York e em dois veneráveis teatros italianos. De modo talvez surpreendente, o *Otelo* do Central Park foi o que mais perdurou em minha memória. Não era de forma alguma o Verdi mais bem cantado da temporada; não é preciso dizer que a Metropolitan Opera e o Teatro alla Scala de Milão puseram em campo os elencos mais estrelados. Tampouco a acústica era satisfatória. Os cantores traziam microfones presos em suas roupas e muitas vezes deixavam escapar um guincho mecânico, ou

desapareciam do conjunto. Durante o Coro de Homenagem, no segundo ato, o bandolim estava ensurdecedor e o coro, inaudível. Mas a produção tinha em Judith Von Hauser uma Desdêmona de bela voz perolada e um maestro competente em La Selva. Estávamos diante do Verdi 101, sem *brainstormings* da direção e *ego trips* da regência. No fim eu já esquecera o mau gosto do cenário e me rendera ao feitiço de Verdi.

É difícil pôr em palavras a atração exercida pela ópera italiana, mas ela tem algo a ver com a ativação de sentimentos primais. Seus personagens têm uma maneira de se desnudar e nunca são tão desinibidas quanto no clímax de uma tragédia de Verdi. *Otelo* é um crescendo de ira; contudo, o momento máximo da ópera, durante o qual o Central Park ficou em silêncio, é surpreendentemente lírico. Quando Otelo mata Desdêmona, o ato é emoldurado por duas repetições do motivo do "*bacio*" — um tema de nove compassos que aparece pela primeira vez no primeiro ato, quando marido e esposa trocam beijos ("*un bacio... un bacio... ancora un bacio*"). É um propósito encantador, mas desde o início traz um toque de tristeza, com suas frases enlevadas fixadas num baixo descendente cromático. No final, ele se torna um símbolo da loucura de Otelo. Seu amor por Desdêmona era, diz ele, uma "miragem" — não porque ela o traiu, mas porque ele jamais a viu como pessoa real. Sua recapitulação nota a nota da música do amor marca o ponto em que ele prefere a miragem à própria vida. Tudo o que a orquestra pode oferecer, como forma de declaração final, são três acordes negros, suaves. "Cai degraus abaixo", escreve Verdi. Edward Perretti, o tenor que faz Otelo, seguiu a instrução exatamente. Todos estremeceram.

O *Otelo* de Vincent La Selva foi uma experiência inesperadamente perturbadora, porque pôs o drama em primeiro lugar. Não tinha estrelas e, ao contrário de tantas produções modernas, não tentava desconstruir ou recontextualizar a história. Nesse sentido, dava uma ideia aproximada de como gerações de frequentadores de óperas — em especial os de fora de Milão, Nova York, Londres e outras capitais — conheceram o compositor. Atualmente, milhões de pessoas do mundo inteiro veem Verdi todos os anos e, no entanto, o negócio de montar óperas atravessa uma crise visível há

alguns anos. Os entusiastas perguntam para onde foram os grandes cantores de Verdi, e, quando não lamentam a escassez de vozes apropriadas, deploram o excesso de diretores equivocados. Amamos Verdi mais do que nunca, mas lutamos para compreendê-lo: a ironia superficial de nossa época não combina com sua sinceridade atroz. Consta que um proeminente diretor teria dito: "Ninguém vem a Verdi pelos enredos".[1] É mais provável que venham a Verdi porque ele falava sério.

No século xix, os músicos alemães muitas vezes descreviam sua arte em termos idealistas, como uma atividade elevada acima da massa. E. T. A. Hoffmann, num ensaio sobre Beethoven, perguntava ao público: "E se a culpa de a linguagem do compositor ser clara para o iniciado, mas não para você for toda *sua*?".[2] Apesar de seus hábitos reclusos e sua personalidade espinhosa, Verdi não via vergonha na busca da adoração do público. "A bilheteria é o termômetro apropriado do sucesso", observou.[3] Disse também que "é preciso ser estrábico, com um olho no público e outro na arte".[4] Ele provavelmente endossaria a instrução de Leopold Mozart ao filho para que "em seu trabalho, não pense apenas nos entendidos em música, mas também nos ouvintes que não são musicais".[5] Mas o verdadeiro modelo era Shakespeare, que conseguia emocionar tanto os conhecedores como os populares que assistiam a suas peças de pé. Mesmo que Verdi não tivesse escrito *Macbeth*, *Otelo* e *Falstaff*, a comparação seria feita.

Para se ter uma ideia da natureza dúbia de Verdi, basta olharmos para sua melodia mais cativante, "La donna è mobile", que já vendeu uma enorme quantidade de macarrão em comerciais da televisão. Ela aparece no início do terceiro ato de *Rigoletto*. Mais do que uma melodia bonita, está prenhe de duplos sentidos, alguns bem feios. A ironia da ária é sugerida nos compassos iniciais, quando os cantores param e começam de novo, como atores que limpam a garganta. O primeiro verso diz que "as mulheres são volúveis", mas o sentimento é ambíguo, pois se trata da racionalização de um Duque volúvel que usa as mulheres para se divertir. Gilda, que se apaixonou

pelo Duque, entreouve a canção, capta seu significado e cai em desespero. Rigoletto, seu pai, trama uma vingança, esquecendo-se de que ele mesmo facilitou as aventuras do Duque e foi amaldiçoado por uma de suas vítimas. No final da noite, um assassino traz um saco que conteria o cadáver do Duque. No momento em que Rigoletto se inclina sobre o saco, ouve-se um tenor familiar cantando uma ária conhecida fora do palco: "La donna è mobile". Então, de quem é o cadáver que está dentro do saco? *Maledizione!* Uma cantiga alegre se torna o fio da navalha da maldição que derruba Rigoletto.

Na velhice, Verdi foi louvado como homem do povo, um gênio camponês autodidata. Biógrafos modernos mostraram como essa imagem estava longe dos fatos. Seu pai, dono de terras e de uma pequena hospedaria, se não era rico, era próspero o bastante para proporcionar ao filho uma formação musical completa, e o rapaz teve a ajuda de muitos amigos aristocratas. Em anos posteriores, enquanto acumulava os lucros de suas óperas, o compositor se encaixou muito bem no papel de proprietário rural insensível. No entanto, sua imagem de camponês tem uma verdade conceitual. Verdi tinha uma natureza fundamentalmente simples, uma preferência pela ação em lugar da teoria. Seu ouvido para a melodia popular era inato. Tal como em Mozart, sua capacidade de produzir canções cantaroláveis — "La donna è mobile", o coro dos ciganos de *Il trovatore*, a marcha triunfal de *Aida* e dezenas de outras — era tão fecunda que ele podia usá-las como pano de fundo, como isca para ouvidos inocentes.

Verdi nasceu em 1813, nos arredores de Busseto, na província de Parma. Na juventude, parecia destinado a ser o diretor musical de Busseto, na trilha de seu professor, mas elementos do clero tinham outro preferido e puseram obstáculos em seu caminho. Outros apoiaram ativamente a causa de Verdi. Como conta Mary Jane Phillips-Matz em sua biografia épica do compositor, houve lutas nas ruas, gritarias, sonetos difamatórios, canções obscenas e quase uma briga dentro da Igreja.[6] O tumulto era desproporcional às composições religiosas e peças estudantis que constituíam o que sabemos da produção de Verdi na época, mas a música era um assunto sério nas cidades

italianas. Por fim, o clero cedeu e ofereceu-lhe o emprego, mas sua atenção logo se voltou para outra coisa. Seu talento atraiu o interesse do diretor do La Scala e também de dois cantores de destaque, o barítono Giorgio Ronconi e a soprano Giuseppina Strepponi. Em 1839, o La Scala montou a primeira ópera de Verdi, *Oberto*, com sucesso considerável. Depois de um período traumático em que viu o fracasso de uma ópera cômica — *Un giorno di regno* — e as mortes súbitas da esposa e de dois de seus filhos, Verdi alcançou um sucesso estrondoso com o drama bíblico *Nabucco*, em 1842. A partir de então, foi o líder *de facto* da ópera italiana.

Durante a década de 1840, Verdi deu duro para manter sua posição. Naqueles dez anos, produziu treze óperas — entre elas *I lombardi*, *Ernani*, *Attila* e *Macbeth* — e cativou o público com uma história arrepiante após a outra. Sobre essas obras, diz John Rosselli, autor da melhor biografia curta de Verdi: "O clima dominante é de grandiosidade heroica, levemente enlouquecida, entremeada de descargas relampejantes de energia".[7] A cada novo palco, Verdi afirmava sua personalidade; o esplendor comedido de Rossini e Donizetti dá lugar a cenas que se precipitam, uma escrita vocal veementemente expressiva, uma orquestra cada vez mais arrojada, coros de força bruta e finais que chegam com a velocidade de uma guilhotina. Verdi falava direto para a massa e se transformou não somente num ícone popular mas em algo semelhante a um símbolo nacional, sobretudo nos anos que conduziram às revoluções de 1848 e à República Romana de vida curta, em 1849. Após uma das primeiras apresentações de *Macbeth*, em Florença, uma multidão enlouquecida desatrelou os cavalos de sua carruagem e o carregou para o hotel. Certos coros serviam de dicas para exibições de patriotismo. *La battaglia di Legnano*, a mais abertamente nacionalista de suas óperas, estreou em Roma duas semanas antes da proclamação da república, e as ovações pouco se distinguiram das manifestações.

No entanto, o papel de Verdi no Risorgimento tem sido exagerado. Em pelo menos duas ocasiões de 1848 ele foi, na verdade, criticado por escolher temas exóticos que pareciam distantes das preocupações da época.[8] No auge da revolução, voltou-se para dentro, expandindo a dimensão psicológica de

sua arte. Entre 1847 e 1849, viveu principalmente em Paris, onde mantinha um caso com Strepponi — sua companheira pelas quatro décadas seguintes, cuja dedicação nem sempre reconheceu —, e absorveu novas ideias teatrais. Ganhou gosto por entrechos mais íntimos, em especial aqueles em que as paixões privadas iam contra os valores sociais dominantes. (A reprovação provinciana de seu arranjo com Strepponi, com quem só se casaria em 1859, talvez tenha aumentado esse interesse.) Em *Luisa Miller*, a filha de um soldado e o filho de um conde se apaixonam e entram em conflito com a ordem social; em *Stiffelio*, um ministro protestante decide perdoar a esposa infiel depois de ler o verso bíblico "Aquele que não pecou que jogue a primeira pedra". Essas obras abriram caminho para *Rigoletto, Il trovatore* e *La traviata*, a trifeta de 1851-3, nas quais as paixões não são apenas românticas, mas familiares: Rigoletto tenta proteger sua filha do Duque; a cigana Azucena remói a morte de seu bebê; e a cortesã Violetta ("*traviata*" significa transviada, corrompida) abandona o amante a pedido do pai dele. A escalada de emoção vai de mãos dadas com uma mudança da linha musical: na *Traviata*, Verdi troca a ênfase no refinamento do *bel canto* por um estilo mais direto de elocução.

Na passagem da década de 1850 para a seguinte, Verdi voltou à esfera política, mas sem recorrer aos símbolos óbvios da glória italiana. Impressionado com os imensos espetáculos históricos da grande ópera francesa, produziu uma série de obras — *Les Vêpres siciliennes*, *Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino* e *Don Carlos* — em que quadros grandiosos são permeados de um profundo pessimismo. O destino é agora determinado por monstros terrestres da autoridade, sendo o pior deles o Grande Inquisidor, em *Don Carlos*. A ópera fala de amor e intolerância na Espanha de Filipe ii, e o impiedoso Inquisidor nos deixa ver a corrupção sistemática dos ensinamentos cristãos pela política do poder: quando Filipe pergunta como pode justificar o assassinato de seu filho — o príncipe rebelde Carlos —, o Inquisidor responde com uma frase gélida e quase monótona: "Deus sacrificou o próprio filho para nos salvar". A orquestra toca uma sequência de tríades maiores em torno dessa declaração

(si maior, sol maior, mi maior, dó maior), mas a série desafia a lógica harmônica e produz uma atmosfera ardente. Em suas últimas óperas, Verdi ousou cada vez mais em sua linguagem musical, não tanto por introduzir dissonâncias quanto por tratar acordes simples com liberdade desabrida, como se estivesse jogando dados.

Após o triunfo de *Aida*, numa estreia de gala no Cairo, Verdi parecia disposto a se afastar da ópera. Em 1873, compôs um quarteto de cordas; no ano seguinte, um Réquiem que equivalia a um epílogo. Mas, numa conspiração generosa, o editor Giulio Ricordi e o compositor e autor Arrigo Boito trouxeram o velho senhor de volta ao jogo, usando Shakespeare como isca. *Otello* e *Falstaff*, baseadas em bons libretos escritos por Boito, consolidaram com perícia inabalável tudo o que viera antes: *bel canto*, teatro romântico, grande ópera francesa, pedaços de orquestração e *Leitmotiv* wagnerianos. A economia da escrita se torna rigorosa: melodias que outro compositor poderia fazer render uma noite inteira aparecem por poucos segundos e depois somem. Verdi, aos setenta e tantos anos, parece zombar dos colegas. *Falstaff* termina com uma fuga virtuosística sobre a frase "O mundo todo é uma piada".

Em seus últimos anos, Verdi passou a ser desprezado como uma figura antiquada. Os jovens intelectuais italianos aderiram a Wagner, que pregava a síntese das artes e tratou de apagar as convenções que sustentaram a arte de Verdi até o fim. Durante alguns anos, suas óperas foram consideradas veículos obsoletos para estrelas do canto, embora as obras mais famosas — *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, *Aida* — nunca tenham deixado de agradar ao público em geral. Foi somente com a ascensão do modernismo neoclássico nas décadas de 1920 e 30 que a reputação intelectual do compositor começou a se recuperar. Certa vez, Leonard Bernstein sugeriu que Stravínski havia derivado o motivo do destino de quatro notas de sua ópera-oratório *Édipo Rei* de "Pietà ti prenda del mio dolor" da *Aida* — o pedido de misericórdia da jovem escrava. Bernstein resumiu ironicamente a atitude que estava na moda em sua juventude ao se referir a *Aida* como "aquele melodrama sentimental barato, baixo, a mais ostentosa e espalhafatosa de

todas as óperas de Verdi".[9] Contudo, ele reconhecia que Verdi era um poeta respeitável de "piedade e poder", da luta do indivíduo contra o destino.

A queda da cultura alemã sob a égide de Hitler, grande admirador de Wagner, pode ter apressado o renascimento de Verdi depois de 1945: ali estava um herói nacional que tinha uma desconfiança instintiva da autoridade e nenhuma história de demonizar grandes grupos de pessoas. ("Temos uma bela civilização, com toda a sua infelicidade", ele disse em 1896, condenando o colonialismo na África e na Índia.[10]) Um grupo vocal extraordinário do pós-guerra — Zinka Milanov, Maria Callas, Leontyne Price, Giuletta Simionato, Carlo Bergonzi, Richard Tucker, Leonard Warren e Tito Gobbi, para citar alguns — mostrou que Verdi vai tão fundo quanto qualquer cantor ouse mergulhar. As primeiras óperas voltaram à circulação; *Don Carlos* foi finalmente ouvida numa versão próxima da original. (Andrew Porter, meu incomparável predecessor na *New Yorker*, descobriu algumas partes descartadas da partitura na biblioteca do Palais Garnier em 1970.) Agora, Verdi parece ser mais popular do que nunca; no centenário de sua morte, em 2001, cerca de quatrocentas produções de suas óperas foram montadas em todo o mundo. Se preservamos o estilo de Verdi, isso é outra questão.

A escrita de Verdi para voz é uma câmera que faz um zoom na direção da alma de uma pessoa. Consideremos o momento do segundo ato de *La traviata* em que Violetta, a mulher caprichosa, abandona seu amante Alfredo. Ele acredita que ela foi para o jardim, mas logo receberá uma carta em que ela diz que foi embora para sempre. "Eu estarei sempre aqui, perto de ti, entre as flores", diz Violetta. "Ama-me, Alfredo, tanto quanto eu te amo. Adeus!" *Amami, Alfredo, quant'io t'amo*. Quando uma grande soprano desdobra essas frases — estou ouvindo Callas ao vivo, no La Scala, em 1955 —, ouvimos tanto que mal conseguimos absorver tudo. Ouvimos o que Alfredo escuta, a fala desvairada de uma amante esgotada: "Eu te amo ainda que vá para o jardim". Ouvimos o que Violetta não tem forças para dizer em

voz alta: “Estou te deixando, mas sempre te amarei”. E ouvimos premonições de seu apelo no leito de morte, no final da ópera: “Lembra-te daquela que te amou tanto”.

Essa matriz de significado está contida numa melodia simples que você já conhece, mesmo que nunca tenha assistido a uma ópera: uma frase ouvida duas vezes que faz uma curva acentuada para baixo nas notas da escala em fá maior, seguida por uma subida a si bemol alto e uma descida mais gradual, sinuosa, ao fá mais baixo. Sob a voz, as cordas tocam acordes em *tremolo* palpitantes. As óperas de Verdi giram frequentemente em torno desse tipo de frase curta e carregada que os cantores devem transformar em epifanias. O compositor pressionava seus libretistas para encontrar as palavras certas para essas passagens; ele queria manchetes fortes de emoção. Quando Francesco Piave, seu colaborador preferido antes de Boito, estava trabalhando em *Macbeth*, Verdi emitiu esta ordem: “use poucas palavras... poucas palavras... poucas mas significativas”.[11] Na cabeça do compositor, “Amami, Alfredo” era tão significativa que ele fez da melodia o tema principal do prelúdio da ópera, embora sua única aparição na ópera propriamente dita aconteça nesses dezoito compassos do segundo ato. Não há prova mais impressionante da arte relampejante de Verdi: a plateia mal sabe o que a atingiu.

A interpretação de Callas de “Amami, Alfredo” na montagem de 1955 está entre as mais assombrosas de uma ópera de Verdi gravada. Na passagem tensa que leva à explosão emocional, a soprano adota um tom impaciente, ofegante, que comunica a reação inicial de pânico de Violetta à situação — balbucio vocal, é como o estudioso de Verdi Julian Budden o chama.[12] Depois, com o tremor das cordas, ela parece ligar a tomada e sua voz se inflama enormemente. Quando atinge o lá e o si bemol, ela agarra as notas, quase as rasga da página, embora sua entonação retenha uma beleza desesperada. Sua interpretação é de uma veemência tão inquietante — aqui está o que Björk, ao falar de Callas, chamou de “*rrrr*” — que arrisca cair num anticlímax. Para onde a ópera pode ir depois disso? Quando ouvimos

de novo, compreendemos: a alma de Violetta está destroçada, e a partir de então ela cantará como se já estivesse morta.

Essa destemida exploração dos limites é exatamente o que Verdi exigia de seus cantores. John Rosselli cita uma carta que o compositor escreveu ao libretista Salvadore Cammarano sobre a escolha de cantora para o papel de Lady Macbeth:

> Tadolini é uma bela figura de mulher, e eu gostaria que Lady Macbeth parecesse feia e malvada. Tadolini canta com perfeição, e eu preferiria que a Lady não cantasse nada. Tadolini tem uma voz maravilhosa, clara, límpida e forte, e eu preferiria que a voz da Lady fosse áspera, cavernosa, abafada. A voz de Tadolini tem algo de angelical. A da Lady deveria ter algo demoníaco.[13]

Mesmo com os possíveis exageros para causar impressão, Verdi estava declarando sua preferência por cantores de pendores dramáticos, em vez de tecnicamente acabados — ou, em condições ideais, por cantores bem formados que estivessem dispostos a sacrificar a beleza em nome do drama. Callas, experiente tanto em Wagner como em Donizetti, não tinha problema em pegar desprevenida a plateia com uma explosão de entonação.

Se existe uma crise na interpretação de Verdi atualmente, o motivo talvez seja que a educação vocal é muito mais profissionalizada, rotinizada e especializada do que era há cinquenta ou cem anos. O estudo das gravações em arquivos mostra como a arte costumava ser idiossincrática e não conformista. O selo emi fez uma compilação clássica intitulada *Les introuvables du chant Verdien*, que quase garante transformar o fã mais jovem e vigoroso numa fastidiosa *opera queen* que se queixa de que ninguém mais é capaz de cantar Verdi. Ao mesmo tempo, essas gravações demonstram que nunca houve um único estilo Verdi. Frida Leider interpreta um Verdi penetrante em alemão; Francesco Tamagno, o Otelo original, canta com o que parece ser um leve sotaque francês (pelo jeito, um dialeto italiano); Nellie Melba cantarola impiedosamente. O que os cantores da era dourada tinham em comum era uma maneira de simular ter atingido o limite e depois superá-lo. Caruso inchava sua voz tremendamente em

momentos nos quais deveria esgotá-la; Rosa Ponselle sustentava uma frase por um tempo sobrenatural, de tal modo que a música adquiria o brilho estável do luar. Suas façanhas parecem fisicamente irrepetíveis: ninguém tem pulmões como aqueles hoje em dia.

Contudo, a crise não se deve apenas a algum obscuro declínio genético. O sentimento de liberdade que encontramos nos discos antigos está relacionado ao fato de que as estrelas de um século atrás não tinham, em geral, de competir com o estrelismo dos regentes. No momento mesmo em que essas gravações eram feitas, Mahler e Toscanini estavam impondo novas formas de disciplina, e, embora a ascensão do maestro internacional tenha, sem dúvida, levado a aperfeiçoamentos importantes no teatro de ópera, talvez também tenha contribuído para o declínio do estilo italiano. Os regentes das últimas décadas tenderam a resistir aos constantes ajustes de tempo — *ritenuto*, *rallentando*, *stretto* e outras maneiras de variar o ritmo — que o canto italiano exige. Ironicamente, enquanto o valor intelectual de Verdi subia, os regentes procuravam destacar a unidade sinfônica de suas partituras, em detrimento da individualidade vocal.

Em 2001, dei uma passada no La Scalla para ver como Verdi estava se saindo na capital da ópera. Encontrei o maestro napolitano Riccardo Muti, que dirigia a companhia desde 1986, regendo *Un ballo* com uma diligência fogosa que parecia mais apropriada para, digamos, o *Oedipus* de Stravínski. No meio do elenco estava o jovem tenor Salvatore Licitra, que cantou com uma certa arrogância autêntica. Quando Licitra tentava se demorar numa possível epifania, era possível sentir Muti empurrando-o para a frente, como um pai que puxa o filho diante de uma confeitaria. A interpretação era envolvente, mas parecia uma sucessão de destaques vocais inseridos numa narrativa orquestral.

Apesar do estado calamitoso da interpretação de Verdi, cantores talentosos ainda conseguem criar representações memoráveis sob as condições adequadas. Em 2006, a diva romena Angela Gheorghiu cantou *La traviata* na Met e, quando chegou ao "Amami, Alfredo", preferiu não se entregar a uma explosão vocal à la Callas — talvez porque uma explosão

desse tipo não esteja dentro de suas capacidades. Quando as cordas iniciaram seu *tremolo*, ela assumiu uma aparência fria, avançou na direção do amante de forma escultural e pintou a linha vocal com pinceladas sustentadas, majestosas. Em vez de desnudar tudo, essa Violetta erguia suas defesas contra o mundo para proteger seu coração despedaçado. Gheorghiu não era uma Violetta perfeita para a Met — muitas vezes parecia com pouca energia contra a orquestra —, mas conseguiu imprimir seu selo no papel. Em crítica publicada na revista *New York*, Peter G. Davis caracterizou acertadamente Gheorghiu como "uma dama das camélias de cabelos escuros e roupa impecável, com um rosto triste de camafeu, fragilidade perigosa e um ar que exige atenção sem monopolizar a cena".[14]

Três anos depois, a jovem soprano americana Sondra Radvanovsky veio à Met para interpretar o difícil papel de Leonora em *Il trovatore*. Ela trouxe um soprano levemente trêmulo e muito colorido que lembrava as vozes do Velho Mundo de outrora. As notas altas não se encaixavam perfeitamente na afinação, mas velejavam pelo teatro e, o que é mais importante, uniam-se numa linha musical de forte fluência. Ela parecia mais fraca nos registros mais graves, onde está uma parte da música mais arrebatadora de Leonora. "Tacea la notte placida", a ária em que Leonora revela sua paixão condenada pelo trovador Manrico, bruxuleou em vez de arder no registro grave. Contudo, no cômputo geral, Radvanovsky teve mais energia do que várias outras cantoras que tentaram o papel nos últimos tempos. Ela cantou "D'amor sull'ali rosee", sua segunda grande ária, num ritmo ousadamente lento, encarnando uma mulher perdida nos sonhos de um amor irrealizável. O regente Gianandrea Noseda estimulou, em vez de reprimir, sua exploração do papel.

A era das lendas sempre parecerá distante, mas ela tem um jeito de se atualizar à medida que o tempo passa. Embora eu seja um frequentador de ópera relativamente jovem, no início dos anos 1990 pude ouvir uma interpretação que já entrou para a história do gênero: o Otelo de Plácido Domingo, que provocava tempestades de ódio e angústia com sua voz soberbamente flexível e colorida e terminava num sussurro devastador de

"*bacio*". Imaginar o que Verdi poderia ter pensado da façanha de Domingo é adentrar o reino do contrafatual, mas tudo o que sabemos das opiniões do compositor sobre canto e representação sugere que Domingo o teria convencido inteiramente.

Enquanto cantores e regentes tendem a ser estudiosos demais na abordagem de Verdi, os diretores de hoje costumam tratar o compositor com uma licença que beira o desprezo. Em 2001, o crítico Matthew Gurewitsch pediu a vários diretores importantes que articulassem suas visões de Verdi e recebeu algumas respostas de franzir as sobrancelhas. Francesca Zambello, que certa vez montou *Aida* numa paisagem de inverno nuclear, disse: "Se eu tiver de pensar numa obra de Verdi que me emocionou no palco, isso vai ser bem difícil". Christopher Alden, que criou um *Rigoletto* com ataques de travestismo e sexo explícito, respondeu: "É preciso jogar água fria na plateia. É preciso despertá-la, fazer furos nas óperas, de modo que a vida interior escoe". Mark Lamos, cujo *Rigoletto* também tinha uma orgia explícita, disse: "Para ser franco, acho as óperas de Verdi tão dignas de encenação quanto seu Réquiem".[15]

Com suas estranhas coincidências e saídas ofegantes, as tramas de Verdi à primeira vista parecem tolas. *Il trovatore* é o exemplo mais óbvio: tem um entrecho tão improvável que inspirou duas grandes paródias: *Os piratas de Penzance*, de Gilbert e Sullivan, e *Uma noite na ópera*, dos Irmãos Marx. A versão abreviada é esta: uma cigana espanhola tenta vingar a morte de sua mãe nas mãos de um conde jogando o bebê dele, Manrico, no fogo, mas, em sua excitação, ela pega a criança errada e incinera o próprio filho. Na verdade, tudo isso acontece antes de a cortina subir; a ópera termina com o outro filho do conde ordenando a execução de Manrico sem saber que são irmãos. A tragédia de Leonora é que ela não volta a dormir depois que ouve determinado trovador tocando sob sua janela.

O fato é que a maior parte do que nos entretém parece tola quando vista à distância. Não há nada em Verdi que seja mais implausível do que os

acontecimentos numa peça típica de Shakespeare ou no filme de ação típico de Hollywood. A diferença é que as convenções deste último são amplamente aceitas hoje de tal modo que, digamos, se Matt Damon entra na contramão de uma Autobahn andando de monociclo e mata um esquadrão de bandidos uzbeques com um pacote de caramelos Twizzlers, a plateia aplaude em vez de gargalhar. Quanto mais descabeladas ficarem as coisas, melhor. A ópera não é diferente. Verdi não se apoderou da matéria espantosa do *Trovatore* porque a julgou crível; ao contrário, ele apreciava o paroxismo da situação, que exigia que seus personagens agissem de forma extremada. Suas adoradas maldições, *vendettas* e forças do destino antes *acrescentam* plausibilidade do que a retiram; fazem as inflexões violentas do canto lírico parecerem reações naturais naquelas circunstâncias.

Em outras palavras, as histórias que parecem ridículas são, num nível mais profundo, verdadeiras. O mesmo não se pode dizer das montagens que muitos diretores modernos inventaram. Elas tendem a exibir exatamente os defeitos que eles atribuem a Verdi: a obra é com demasiada frequência artificial e enigmática, como se obedecesse a algum código social extraterrestre. Em 2000, a Met montou um *Trovatore* tão opaco que o diretor Graham Vick depois retirou seu nome da produção, no espírito dos filmes de "Allen Smithee" que de tempos em tempos saem de Hollywood. O caso não foi grave, em comparação com o que acontece periodicamente nos palcos europeus. Por algum motivo, *Un ballo in maschera* parece especialmente propensa a ser maltratada. Em 2001, o diretor espanhol Calixto Bieto situou a ópera na Espanha de Franco, começando com uma cena de conspiradores sentados em vasos sanitários. Uma montagem de 2008 em Erfurt tinha por cenário as ruínas do World Trade Center, um elenco de imitadores de Elvis Presley, pessoas idosas nuas com máscaras de Mickey Mouse e uma mulher vestida de Hitler.[16]

A ópera dominada pelo diretor é conhecida como Regietheater (teatro de diretor) e é revelador que essa palavra só exista em alemão. O Regietheater entrou na moda em parte como uma maneira de escapar do legado desagradável de Wagner, em particular da dramaturgia doentia do nazismo.

Em 1951, quando o Festival de Bayreuth foi reaberto, Wieland Wagner, neto do compositor, revelou um *Parsifal* do qual haviam retirado todo o aparato medieval, deixando uma peça de luz e corpos num palco quase vazio. No mesmo teatro, em 1976, Patrice Chéreau introduziu uma releitura radical do *Anel*: a cortina se levantou sobre o que parecia ser uma represa de hidrelétrica, pondo em movimento uma crítica da civilização industrial. Em minhas viagens pela Europa, vi um *Tristão* em que a maior parte da ação se desenrolava dentro de um cubo pulsante cor-de-rosa; um *Anel* cujo Wotan expressava seu desespero alimentando um triturador de papéis; e um *Parsifal* em que o momento culminante da transfiguração do Templo do Graal era acompanhado por cenas filmadas de coelhos em decomposição. De algum modo, Wagner retém sua identidade mesmo quando o inferno está despencando sobre o palco. Sua música pode servir de trilha sonora hipnótica para qualquer conjunto de imagens, de valquírias em trajes tradicionais ao ataque dos helicópteros de *Apocalipse now*.

Verdi, por sua vez, é minuciosamente específico. Suas longas frases sugerem um certo modo de elocução, seus ritmos, uma certa forma de seguir para a frente e para trás. Com efeito, para as últimas óperas, o editor de Verdi criou manuais de encenação que indicam exatamente como a ação cênica deve seguir a música. Seus personagens se definem por e contra seus mundos sociais, e, se Violetta canta para um muro de tijolos sem graça, seu dilema insolúvel provavelmente não terá solução. Sobretudo, a arte da ironia dramática de Verdi depende, para ter efeito, de um verniz de normalidade. Na cena culminante de *Un ballo*, nos longos minutos antes de Riccardo ser mortalmente apunhalado, a música da dança realça o suspense e, num dos lances mais ferozes do compositor, ela continua tocando por alguns instantes *depois* do ataque; como explica o manual de encenação, a notícia do assassinato ainda não chegou aos músicos que estão em outro lugar do palácio.[17] Esse tipo de nuance provavelmente não será registrado se a ópera for transferida para o Iraque ou o espaço cósmico. Muitas produções são bailes de máscaras desde o início, então a gente nunca sabe quando alguém usa um disfarce.

Contudo, a versão Regietheater para Verdi tem defensores inteligentes. O eminente estudioso de ópera Philip Gossett, em seu livro *Divas and scholars* [Divas e eruditos], observa que Verdi raramente hesitava em transferir suas óperas de uma época para outra quando os censores levantavam objeções.[18] *Rigoletto* migrou da corte de Francisco i para a dos Gonzaga em Mântua; *Un ballo*, da Suécia do final do século xviii para o final do século xvii em Boston, com uma parada abortada na Florença do século xii. O realismo no sentido convencional entediava esse compositor, que declarou certa vez: "Copiar a verdade talvez seja uma coisa boa, mas *inventar a verdade* é melhor, muito melhor".[19] Se estamos tão preocupados com as intenções de Verdi, por que ficarmos presos a valores realistas que não o preocupavam? Gossett vai adiante e afirma que a abordagem "tradicional", que hoje em dia vem carregada de um cenário opulento, pode sabotar as rápidas mudanças de cena às quais Verdi estava acostumado.[20] O compositor poderia explodir de frustração se soubesse que a *Traviata* que Franco Zeffirelli encenou na Met exigia um intervalo de vários minutos entre as duas cenas do segundo ato, em que, numa transição magistral, o rompimento de Violetta com Alfredo dá lugar a uma divertida festa.

Gossett censura vários críticos musicais, entre eles o autor deste livro, por defender uma devoção excessivamente servil ao libreto. Na versão original deste ensaio, publicada na *New Yorker* em 2001, eu exagerei na acusação da direção radical, deixando de admitir que uma mudança drástica de cenário pode, às vezes, trazer achados convincentes. Gossett cita a produção de *Rigoletto*, de Jonathan Miller, na English National Opera, em 1982, que situa a obra em Nova York e transforma os duques do Renascimento em chefões da Máfia. Num preâmbulo à produção, Miller observa que a própria ópera de Verdi é culpada de anacronismos: os acordes de valsa de "La donna è mobile" não têm nada a ver com as danças do período renascentista. De certo modo, essa música faz *mais* sentido no engenhoso cenário mafioso de Miller. E muito mais importante é que o código social da Máfia não está longe daquele dos Gonzaga: não temos nenhum problema em acreditar que um capanga tem um medo mortal de expor a filha aos seus chefões, ou que

um "serviço" acabou num erro grotesco e horrível. Durante o prolongado debate com os censores sobre o cenário de *Rigoletto*, Verdi comentou que a ação poderia acontecer em vários lugares ou períodos, desde que os subordinados do Duque vivessem com medo do governante. A concepção de Miller certamente passa no teste.

O diretor alemão Peter Konwitschny fez uma intervenção ainda mais ousada numa encenação de *Don Carlos* apresentada em 2004 na Ópera Estatal de Viena — sem cortes, na forma como o compositor ofereceu a obra pela primeira vez à Ópera de Paris. (A tdk lançou um dvd de uma das apresentações em Viena, com Bertrand de Billy na regência.) Durante grande parte da obra, os intérpretes aparecem com trajes de época, embora com paredes minimalistas frias, mas as fronteiras históricas são explodidas várias vezes. O lance mais fascinante de Konwitschny acontece na segunda cena do terceiro ato, quando Filipe comanda a queima de hereges. De repente, estamos nos dias atuais e na Ópera Estatal de Viena; o rei e seu séquito comparecem a uma estreia de gala. Câmeras de televisão nos levam às escadarias palacianas do saguão do teatro, onde um apresentador de tevê despeja um palavrório em várias línguas ("*Guten Abend, Europa! Good evening, ladies and gentlemen!* [...] *Bonsoir, mesdames et messieurs!* [...] E aqui está o Grande Inquisidor !") Quando os hereges são arrastados para dentro do teatro, seus gritos abafados se misturam com a música marcial e o coro celebrante que saúda Filipe enquanto ele percorre o tapete vermelho em direção ao palco. O auto de fé se transforma num espetáculo da mídia moderna, realçando a crítica de Verdi à iconografia do poder político e religioso. Não se trata de uma tentativa condescendente de "atualizar" Verdi; ao contrário, Konwitschny mostra até que ponto ainda vivemos no mundo dele.

Os tradicionalistas reflexivos e os radicais reflexivos podem se considerar inimigos jurados, mas ambos estão cometendo o mesmo erro ao aplicar um modelo universal às partituras. O ponto crucial é ser receptivo, em vez de reducionista, deixar a obra ditar a encenação. Andrew Porter tem razão ao dizer, sobre a questão da produção de Verdi, que "precisamos ser totalmente

pragmáticos".[21] Nada deve ser descartado, mas os diretores deveriam respeitar a trajetória dramática da música e ter em mente as ideias de encenação do próprio Verdi. E não esqueçamos que, em uma noite qualquer, muitas pessoas estarão vendo a ópera pela primeira vez. Gossett observa que, em geral, os frequentadores de ópera têm muito menos espírito de aventura que as plateias das peças de Shakespeare e outros clássicos do palco. Mas a maioria dos frequentadores de teatro foi exposta a Shakespeare desde a escola primária; eles conhecem as peças e estão abertos a diferentes abordagens. Os que assistem ao *Trovatore* pela primeira vez ficarão inebriados com a loucura antiquada da trama; eles querem ver histeria, eventos estranhos, a mãe que joga acidentalmente o filho no fogo. Em pelo menos algumas noites, eles deveriam ter isso.

Na primavera de 2001, fui à velha cidade portuária de Gênova para ver uma produção de *Giovanna d'Arco* (*Joana d'Arc*), uma obra menor, mas ainda assim atraente, dos primeiros anos de Verdi. A encenação era do cineasta alemão Werner Herzog, que, apesar do talento visual, batalhou para dar vida à ópera. Lembro-me da viagem menos pela interpretação em si mesma do que pelas cenas que testemunhei nas ruas fora do teatro. A Associazione Nazionale Alpini, uma organização de veteranos dos corpos militares alpinos, realizava sua convenção anual naquele fim de semana, e Gênova estava cheia de bandinhas de homens de todas as idades, cada grupo de uma região diferente da Itália. Enquanto marchavam para lá e para cá, de vez em quando cantavam, acompanhando-se com instrumentos de metal gastos. Impressionou-me o fato de aqueles amadores empregarem essencialmente a mesma linguagem musical que percorre o cânone verdiano. A matéria-prima da *Traviata* e do *Trovatore* enchia o ar. Algumas melodias eram, de fato, do próprio Verdi; a certa altura, ouvi os acordes de "Va pensiero", o famoso coro de *Nabucco*. Tentei cruzar a avenida para ver quem estava tocando, mas me vi bloqueado por um grande caminhão, no alto do qual dançava uma mulher em trajes alpinos.

"Va pensiero" — o lamento dos hebreus junto às águas de Babilônia — tem uma história enredada. De acordo com a lenda, o coro provocou um tumulto patriótico na estreia de *Nabucco*, pois os espectadores italianos relacionaram o sofrimento dos hebreus com sua situação sob domínio austríaco. Trata-se aparentemente de uma invenção retroativa; o estudioso Roger Parker não encontrou nenhum indício de que "Va pensiero" tenha recebido uma atenção especial na noite de estreia.[22] No entanto, como mostra Philip Gossett, a polícia decidira ficar de olho em *Nabucco*, temendo uma "reação inadequada" à trama bíblica.[23] Mesmo que não tenha acontecido uma manifestação aberta, mesmo assim a multidão poderia estar fervilhando. Nas décadas seguintes, "Va pensiero" dominou cada vez mais a psique italiana, a ponto de se tornar algo parecido com um hino nacional alternativo. Além disso, transformou-se numa canção de solidariedade em terras estrangeiras. Em setembro de 2001, quando a Metropolitan Opera abriu sua temporada, onze dias depois da destruição do World Trade Center, o coro começou cantando "Va pensiero", em homenagem às vítimas do atentado. A cena era totalmente diferente da que eu testemunhara em Gênova alguns meses antes, mas o vínculo entre a música e o público era igualmente forte.

A grandeza de Verdi é uma coisa simples.[24] Solitário por natureza, ele encontrou uma maneira de falar para multidões ilimitadas, e seu método era mergulhar completamente em seus personagens. Ele jamais compôs música pela música; cada frase ajuda a contar uma história. As cenas mais impressionantes de sua obra são aquelas em que todas as vozes se unem numa massa visceral — como uma onda humana que poderia levar tudo de roldão. As vozes no final de *Simon Boccanegra*, chorando de tristeza; as vozes no final de *Un ballo*, superadas pela magnificência espiritual de um homem moribundo; e, é claro, as vozes de "Va pensiero", lembrando, numa frase em uníssono, a destruição de Jerusalém. No mundo moderno, raramente nos vemos nas garras de uma única emoção, e isso é o que Verdi nos devolve — o sentimento de pertencer.

12. Quase famosos: Na estrada com o St. Lawrence Quartet

No início da década de 1990, o Quarteto de Cordas Emerson, a caminho de se tornar o mais famoso conjunto de câmara americano, estava selecionando grupos mais jovens para um programa de aperfeiçoamento na Escola de Música Hartt, em Connecticut. Havia pilhas de fitas de candidatos para ouvir, e os músicos do Emerson decidiram escutá-las enquanto viajavam de carro entre as cidades europeias que estavam no roteiro de sua excursão. Uma fita, de um quarteto de Toronto, justapunha o inevitável Beethoven a uma obra contemporânea canadense em que os músicos tinham de berrar a plenos pulmões. A gritaria começou no instante em que passavam por um trecho difícil de uma estrada nos Alpes. "Havíamos escutado um Beethoven perfeito e estávamos comentando 'que bom' quando começaram os gritos e quase perdemos o controle do carro", lembrou o violinista Philip Setzer. "Podíamos ter morrido ali mesmo. Evidentemente, tínhamos de conhecer os garotos que mandaram aquela fita."

No início da década seguinte, os integrantes do Quarteto de Cordas St. Lawrence — Geoff Nuttall, Barry Shiffman, Lesley Robertson e Marina Hoover — já tinham um pé firme fincado no mundo da música de câmara americana. Eram o conjunto residente na Universidade de Stanford e davam aulas para grupos ainda mais jovens. No entanto, não haviam perdido sua inclinação à contracorrente: tinham a tendência a pegar as plateias desprevenidas. Sua forma de tocar mantinha certa liberdade nervosa, como se a conversa do tipo coquetel elegante da música de câmara estivesse à beira de virar uma altercação, manifestação ou confissão. "Eles têm alguma coisa",

me disse David Finckel, o violoncelista do Emerson. "Os intérpretes têm alguma coisa ou não, e o St. Lawrence tem. Não tenho certeza do que é. Em parte, é a capacidade de tocar a música mais familiar como se fosse nova e incomum. Tudo que o quarteto faz se transforma em música contemporânea. Ao ouvi-los, esqueço que faço a mesma coisa para ganhar a vida."

Existem pelo menos cem quartetos de corda profissionais na América do Norte, mais um número não computado de amadores. Para ganhar a vida nesse campo, é preciso estar disposto a tocar praticamente em qualquer lugar a qualquer momento. Até mesmo um grupo famoso como o Emerson segue a mesma rotina exaustiva: voar até uma cidade estranha, alugar um carro, testar o teatro, dar o concerto, ir à recepção pós-concerto, pegar umas poucas horas de sono, voltar para o aeroporto e voar para o próximo compromisso. O Quarteto Lawrence tocou em capitais internacionais da cultura, mas também foi aclamado em aldeias de pescadores canadenses, cidades do interior do Uruguai e escolas públicas de Kansas City. Sua apresentação mais incomum talvez tenha sido no Vietnã, na Ópera de Hanói, uma réplica do Palais Garnier de Paris. Os espectadores mais ricos estavam sentados no auditório, mas uma multidão de milhares de pessoas assistiu ao concerto por um telão do lado de fora, muitas delas apoiadas em suas lambretas.

Uma de minhas primeiras tarefas como crítico de música de Nova York foi cobrir a estreia do Quarteto St. Lawrence na cidade, em 1992, na série Jovens Artistas de Concerto, no 92nd Street Y. Fiquei impressionado com a paixão inteligente que o grupo insuflou na execução do Quarteto Dissonante [K. 465], de Mozart, no Quarteto Opus 3, de Alban Berg, e no Quarteto em Dó Sustenido Menor [opus 131], de Beethoven. Embora nos dez anos seguintes tenham feito rápidos progressos no mundo da música — assinaram contrato com a poderosa cami, Columbia Artists Management, Inc., obtiveram um contrato de gravação com a emi —, eles nunca voltaram a Nova York com ostentação. Assim, na primavera de 2001, decidi segui-los numa excursão de mais ou menos uma semana para ter ideia de como era a

vida de um conjunto de música clássica talentoso, mas ignorado. Em anos recentes, eles avançaram para a primeira fileira de sua profissão, apresentando-se habitualmente no Lincoln Center e no Carnegie Hall, e tiveram duas mudanças no grupo: Shiffman e Hoover deram lugar a Scott St. John e Christopher Costanza. Contudo, a abordagem da música continua essencialmente a mesma. Se a partitura pede que gritem, eles o fazem com alegria.

Quando caí na estrada com o Quarteto St. Lawrence, o calendário do grupo previa dois concertos em El Paso, Texas, e um em Joplin, Missouri. Eles enfrentaram os contratempos usuais de viagem. Uma tempestade de areia atrasou os voos que saíam de Dallas-Fort Worth, e, quando chegaram ao hotel, à meia-noite, a recepção não tinha registro de suas reservas. Era um daqueles lugares sonolentos, perdidos no tempo — chamemos de Vista Grande — em que hóspedes podem ser uma novidade causadora de confusão. Quando cheguei, me passaram um bilhete enigmático que dizia "Barry: chame Alex". Mas a vista era magnífica. Podia-se olhar para além das quadras de basquete, instalações médicas e subúrbios no estilo "pueblo" e ver a massa marrom do rio Grande, e Juárez se espalhando do outro lado.

No dia seguinte, por volta do meio-dia, os integrantes do quarteto se reuniram no saguão. Se lhe tivessem dito que eles eram músicos, mas não do tipo clássico, você poderia achar que eram uma banda veterana de rock *indie*, uma espécie de primo bem viajado de Yo La Tengo. Nuttall, o atlético primeiro violino, achou uma acm e vinha da musculação. Shiffman, o segundo violino, e Robertson, o violista, passaram a manhã se exercitando com seus instrumentos. A violoncelista Hoover estava com o marido, Richard Bernstein, e seu bebê de sete meses, Benjamin. Ela parece muitas vezes aflita: viajar com um bebê já é difícil, mas com um bebê e um violoncelo, isso pode significar confusão para valer. Comissários de bordo já tentaram impedir a entrada do instrumento no avião, embora ela sempre compre um assento para ele. O pessoal de bordo parece imaginar um

violoncelo voando pela cabina e provocando a queda do avião. Hoover é a mais organizada do grupo — é aquela que sabe quando sai o próximo avião — e tem uma maneira de passar pelos aborrecimentos humanos como se eles simplesmente não estivessem ali.

Kwang-Wu Kim, diretor artístico da El Paso Pro-Musica, esperava o quarteto no saguão. Ele era, no linguajar da música clássica, o "apresentador". O Lawrence já teve todo tipo de experiência com apresentadores: algumas boas, algumas ruins, outras indiferentes. Eles trabalharam com um radiologista amante da música que examina as minúcias de um programa no intervalo de seu trabalho no hospital; um professor de filosofia que tem uma sala de concerto para setenta pessoas em sua casa; e um *promoter* eclético da Flórida que programa música de câmara numa noite e Steve Lawrence e Eydie Gormé na seguinte. Os apresentadores que costumam lidar com shows pop desorganizados ficam encantados com o comportamento deles. Um empresário os adorou depois de uma briga com uma personalidade bem conhecida da música folk que desaparecera do hotel depois de notar que um caso de "má gestão da terra" era visível de sua janela.

Os músicos do Lawrence tinham Kwang-Wu Kim em alta conta. "Ele é um gênio", me disseram de antemão. Pianista, professor e explicador versátil, Kim é formado em filosofia por Yale e música pelo Peabody. Tem atraído os melhores músicos de câmara americanos para El Paso e aventurou-se também nas escolas da cidade, onde recupera pianos desafinados que estavam jogados em depósitos e apresenta os clássicos para as crianças.

Kim e os Lawrences trocaram queixas sobre a falta de ajuda da cami. "O pessoal de lá me mandou os programas errados e depois me disseram que não viam necessidade de mandar cópias das anotações do programa com antecedência", disse Kim. Os Lawrences reviraram os olhos: a distância da administração de suas vidas cotidianas é um problema de longa data. O tema da presença da plateia veio à tona. "Não temos certeza de que essa será a nossa maior plateia do ano", disse Kim. "Não sei como esquecemos que este fim de semana é Páscoa. Para completar, o Matchbox Twenty está

tocando esta noite na Universidade do Texas, o que significa que os estudantes provavelmente não aparecerão. E não conseguimos pôr um artigo no jornal local. Eles nos disseram que estavam preocupados por já dar atenção demais à música clássica, o que é bem engraçado, porque não dão nenhuma atenção à música clássica."

Mais de trezentas pessoas compareceram aos dois concertos, na maioria gente abastada e de meia-idade. A certa altura, Kim falou, revelando seu talento para a persuasão. Foi uma explosão de energia positiva em que lisonjeou a plateia ao dizer que aquela série não era menos importante do que o mundo da Costa Leste de onde ele vinha: "Fui objeto de riso no conservatório de Peabody quando anunciei que vinha para El Paso. Eles ficaram horrorizados. A atitude básica deles era 'mais um que vai comer pó'. Bem, precisamos parar de fazer julgamentos de valor sobre lugares. Não há absolutamente nenhuma diferença em termos de importância musical genuína entre um concerto no Carnegie Hall e um concerto no Fox Fine Arts Center de El Paso. A música é um ato universal de convívio humano e um ato idêntico de convívio está acontecendo em cada lugar. Haydn não escreveu seus quartetos para a cidade de Nova York e eles estão igualmente em casa em El Paso."

Alguns músicos da velha escola desdenham da ideia de se dirigir à plateia, mas os Lawrences acham natural falar sobre o que vão tocar. Eles têm um dom para descrever abstrações musicais em termos simples. Nuttall avisou o público de El Paso que uma peça contemporânea — *Miracles and mud* [Milagres e lama], de Jonathan Berger — faria parte da primeira metade do programa e disse: "Gostamos de pôr a obra moderna em segundo lugar, pouco antes do intervalo. Assim vocês não podem chegar atrasados e perdê-la, nem sair no intervalo para evitá-la". Ouviram-se risadas na plateia. Ele explicou a ideia subjacente à obra de Berger, que tem a ver com o conflito palestino-israelense, e tocou os dois temas folclóricos recorrentes que representam os povos em guerra. Essa demonstração parecia tornar mais palatáveis as dissonâncias ácidas, bartokianas, de Berger. Três quartos do quarteto são, em geral, entusiastas das obras contemporâneas; Robertson

tende a ser mais cética, ao menos inicialmente: "A parte da viola costuma ser mais interessante nas peças modernas, mas às vezes fico mais feliz segurando uma nota num quarteto de Haydn, porque sei exatamente o lugar dela, tanto do ponto de vista lógico como do emocional".

Nuttall falou depois sobre o quarteto "Das Quintas" [opus 76, nº 2], de Haydn, que abria o concerto. "As partes mais difíceis são minhas. Eu ficaria feliz de tocar Haydn o tempo todo, mas os outros ficam entediados de repetir as mesmas figuras simples." Ele tocou uma sequência rápida de notas em seu estilo parecido com o de Heifetz, de tonalidade doce. Quando toca, ele tem o hábito de jogar uma perna para trás e sair da cadeira pela metade. Seus cabelos tendem a mudar de comprimento e cor; em El Paso, estavam bem curtos, com reflexos loiros. "Ele parece um cara da praia", sussurrou um homem no fundo da sala. A aparência de Nuttall é uma vantagem quando ele se dirige a jovens em programas educacionais, mas os frequentadores habituais da Pro-Musica estavam um pouco desconfiados. Mesmo assim, sua maneira de explicar detalhes parece tê-los conquistado: "No movimento final, Haydn faz esta coisa com a linha do solo que é bem legal. Ele põe um dedilhado esquisito e você acaba tendo de escorregar de uma nota para outra, e de repente está tocando um portamento em estilo cigano. É como se Haydn estivesse dizendo aos violinistas de conservatório que esquecessem sua formação e relaxassem".

Nuttall é a "arma secreta" do St. Lawrence, admitem os outros integrantes do grupo. Especialista em ópera e fã de música pop, ele executa seus solos com uma liberdade arejada, vocal, revelando uma personalidade vibrante ausente em muitos solistas mais conhecidos. "Ele tem um modo de gerar intensidade em todos nós com seu entusiasmo acelerado pelo que quer que esteja tocando", contou-me Hoover. Há algo nele que lembra os virtuoses desenfreados de um século atrás; seu fraseado muitas vezes perturba o pulso central de um movimento, e os outros precisam correr atrás dele ou lutar para restaurar a ordem rítmica. Em consequência, apesar da disciplina do processo de ensaios do quarteto, muitos trechos parecem quase improvisados. "Eles tocam com uma alegria desatada", diz o compositor

Osvaldo Golijov, cuja obra *The dreams and prayers of Isaac the blind* [Os sonhos e orações de Isaac, o cego], para quarteto de cordas e clarineta *klezmer* é uma especialidade do St. Lawrence. "Eles podem excitar pessoas que aparecem em concertos de música de câmara por acaso. Vi isso acontecer com um grupo de jogadores de futebol argentinos."

A espontaneidade do quarteto teve um efeito revigorante sobre o Terceiro Quarteto de Tchaikóvski, que era a peça central dos concertos em El Paso. Tchaikóvski e Schumann são dois compositores que os Lawrences pesquisaram completamente; eles gravaram dois quartetos de Schumann para a emi e estavam preparando o lançamento de um disco de Tchaikóvski. Ambos os compositores foram acusados de escrever música de câmara com linguagem inadequada, mas o Tchaikóvski ganhou vida estrondosa. No ensaio, os músicos se concentraram em esclarecer seus ritmos três por dois. Na apresentação, jogaram tudo de volta no ar, flertando com o desastre no movimento de abertura. No andante marcha fúnebre, o solo de Nuttall soluçou a média distância, com um som que parecia o das divas da virada do século em discos de 78 rpm; os desenhos obsessivos de uma nota de Schiffman roíam o tecido da harmonia. A execução do final lembrava um despertar bêbado.

Papo de coquetel é a última coisa que você quer depois de uma apresentação como aquela, mas a recepção pós-concerto é uma rotina no circuito da música de câmara, e os Lawrences a enfrentam com valentia. A turma de El Paso mostrou-se mais interessante que as de costume. Os músicos foram cercados pelo reverendo Paul Green, que os congratulou por elevar o clima cultural da cidade, e por J. O. Stewart, Jr., que patrocinou o concerto. Stewart é um homem impressionante com um rosto de falcão e um belo par de botas de caubói; ele havia vendido recentemente sua companhia, El Paso Disposal, por 140 milhões de dólares. "Trabalhei no negócio do lixo por trinta anos", disse ele, "então posso ser um cara brega, mas foi um belo concerto, e gostei da coisa nova também. Talvez me acostume com aquele negócio. Como costumo dizer, a gente só pode jogar com uma raquete de tênis de cada vez."

Houve um jantar tardio na casa de Charles e Ellen Lacy, nos morros dos arredores da cidade. Nuttall, que morou no Texas quando criança, ficou por mais tempo, bebendo vinho com uma turma da velha guarda. "Gosto desses caras", disse ele, enquanto voltávamos de carro para Vista Grande. "Ele sabem como relaxar. Não são formais, embora tenham posições políticas muito esquisitas. Mas eu gostaria que mais gente jovem tivesse aparecido. Onde estavam os estudantes da Universidade do Texas? No Matchbox Twenty, imagino. Fico meio chateado que dez mil pessoas vão vê-los e cem venham nos ver. Não vejo por que a diferença deveria ser tão enorme. Quer dizer, Rob Thomas é um bom cantor e tudo, mas nós somos — nós temos as canções mais profundas."

Depois do segundo concerto, que aconteceu na tarde seguinte, os Lawrences partiram para Joplin. Em viagem, cada um segue seu caminho, sem se preocupar se os outros estão no horário. Na vastidão do aeroporto de Dallas-Fort Worth, notei que Nuttall havia se desgarrado. "Onde está Geoff?", perguntei. "Jamais fazemos essa pergunta", os outros responderam. Passava bem da meia-noite quando chegamos a Joplin. Trata-se de uma cidade de tamanho médio no canto sudoeste do estado, não distante do parque temático "country e faroeste" de Branson. Shiffman viu um cartaz de Shoji Tabuchi, um rabequista ao estilo de Liberace que toca em Branson. O cartaz dizia: "Shoji: Precisamos Dizer Mais?". "Isso é fantástico!", disse o violinista, dando pulos de regozijo irônico. "Deveríamos ter esse tipo de marketing. 'Quarteto de Cordas St. Lawrence: Precisamos Dizer Mais?'"

Joplin ofereceu uma recapitulação dos temas já desenvolvidos em El Paso. Essa série também se chamava Pro Musica e também tinha uma personalidade decisiva em seu centro. Cynthia Schwab, nascida em Manhattan, vinha trabalhando havia vinte anos para criar um oásis musical na cidade. "As três coisas mais importantes para mim na vida são Deus, o hóquei e a música", disse ela. Em sua garagem, uma bandeira dos New York Rangers pendia ao lado de um cartaz da Orquestra de Câmara de Leipzig.

Schwab abordara o St. Lawrence com uma proposta surpreendente: para o vigésimo aniversário de sua série, queria que o grupo tocasse um programa somente de música contemporânea.

O concerto de Joplin se realizou numa bela igreja antiga no centro da cidade. A atração principal era o Terceiro Quarteto de R. Murray Schafer, um compositor canadense de vanguarda que se especializou em desmantelar a experiência comum do concerto e levar a música para um ambiente mais amplo. Há muito tempo que o quarteto de Schafer é um dos preferidos do St. Lawrence. Ele começa com a violoncelista tocando sozinha no palco, de um jeito um pouco abatido. Um a um, os outros entram — vindos de detrás do palco e do fundo da sala. Irrompe uma guerra entre os violinos, com acusações violentas de parte a parte. No segundo movimento, a bagunça se instala: os Lawrences repetem a cena da gritaria, numa algaravia de berros acompanhados por frases dissonantes rápidas. É um espetáculo fascinante e também uma paródia hilária do infantilismo emocional de certos compositores ultramodernos. Depois, no movimento final, o clima fica solene enquanto o quarteto toca uma melodia reverente em uníssono, em quartos de tom fantasmagóricos. No fim, a música desaparece no horizonte da audibilidade, deixando um silêncio místico no ar.

Os cidadãos de Joplin tiveram reações variadas diante dessa peça espantosa. Um terço deles não a engoliu e expressou sua consternação indo embora no intervalo, caminhando em silêncio até o estacionamento da igreja. Houve porém gritos de aprovação, vindos de um grupo de gente jovem que estava nas últimas fileiras. Eram estudantes de música, alguns dos quais haviam trabalhado com os Lawrences no programa de Stanford, que tinham vindo de Kansas City — três horas de carro — para ver seus mentores tocar. Quatro deles pertenciam a um quarteto chamado Yurodivy [Iuródivi], que em russo significa "loucos sagrados". O líder do grupo era Francisco Herrera, um sujeito gordo com uma faixa púrpura. "Você ouviu a entonação no terceiro movimento?", perguntou. "Incrível. Não tem Kitsch no que eles tocam. Eles acreditam totalmente no que estão fazendo."

No inevitável jantar pós-concerto, Cynthia Schwab deixou claro que não tinha lugar para a turma do Yurodivy. O clima ficou sombrio. Nuttall, em particular, parecia desanimado. Cutucou a sobremesa sem entusiasmo. "Lamento que seus jovens amigos não tenham podido vir", Schwab acabou dizendo, depois que a conversa morreu. "Eu tinha de trazer vocês e preciso prestar contas aos membros de meu conselho." Nuttall balançou a cabeça e retrucou: "Você deveria trazer mais gente jovem como eles aos seus concertos. Eles são a plateia do futuro".

Já era perto da meia-noite e os Lawrences tinham de tomar um voo às sete na manhã seguinte. Enfiaram-se na Dodge Caravan alugada e foram embora. Nessa excursão, cada um deles ganhou, descontadas as despesas, uma quantia baixa de quatro dígitos que não pagaria a conta do hotel do piano de Maurizio Pollini. Enquanto seguia para meu quarto de motel, pensei nos Yurodivy, voltando de carro para Kansas City no escuro, e na recepção de Cynthia Schwab, e nas muitas maneiras como a música clássica se enreda numa teia de dinheiro e status. E percebi que os quatro músicos do St. Lawrence merecem fama não somente pela qualidade da música que fazem, mas pela alegria que sentem no ato de conexão.

13. Margens do pop: Kiki e Herb, Cecil Taylor e Sonic Youth, Sinatra, Kurt Cobain

kiki e herb, 2003

De muitas lendas do show business se costuma dizer que perdem o contato com o mundo comum e se tornam caricaturas de si mesmas. Kiki DuRane, uma cantora de bar de sessenta e poucos anos que excursiona *ad nauseam* com um acompanhante melancólico chamado Herb, foi na direção oposta: trata-se de uma criação ficcional que adquiriu a espessura do real. Kiki e Herb são uma invenção do escritor-intérprete Justin Bond e do pianista Kenny Mellman, que são há muito tempo atrações de espaços de Nova York como Flamingo East, ps 122 e Fez. Seu número foi burilado para se transformar num show off-Broadway, *Kiki & Herb: Coup de théâtre*, que estreou recentemente no Cherry Lane. É um divertimento cortante, psicologicamente inquietante — parte cabaré, parte rock and roll, parte melodrama vitoriano — ao qual a categoria *camp* não se aplica. *Camp* implica conhecimento e intencionalidade, bem como distanciamento: a Kiki de Bond é anárquica e atávica, dominada por forças que estão fora de seu controle. Ela é quase militante em sua decrepitude. Ao lembrar com displicência de sua velha amiga Grace Kelly, vociferar obscenidades contra inimigos de infância, cair num estupor soturno e voltar à vida com alaridos de regozijo perverso, Kiki é um farol de insanidade num mundo que talvez esteja finalmente concordando com seu ponto de vista.

O conceito do show é que Kiki, que se define como uma "*chanteuse* de pileque", quer atrair novos ouvintes cantando sucessos contemporâneos. "É ao mesmo tempo motivo de emoção e de humildade que tanta gente jovem

tenha, por assim dizer, 'sintonizado nosso som'", diz ela, com o excesso de enunciação de um alcoólatra no início da noite. Assim começa uma viagem que não deixa pedra sobre pedra por décadas de música pop, de "Make yourself comfortable", de Bob Merrill, a "Can't get you out of my head", de Kylie Minogue. Suas tentativas desesperadas de cantar coisas modernas lembram erros de cálculo clássicos como as interpretações de Mae West das canções dos Beatles e o lp de música disco de Ethel Merman, mas a genialidade de Kiki é que sua carreira toda parece consistir em projetos *crossover* estropiados: um álbum de bossa nova (*Kiki and Herb: Don't blame it on Kiki and Herb*, 1964), um disco de palavra falada (*Kiki and Herb: Whitey on the Moon*, 1972), uma tentativa tardia de disco (*Kiki and Herb: One last chance to blow*, 1983). A cantora se joga nesse repertório com entusiasmo tão terrível que toma plena posse dele. Ultimamente tem se interessado por rap, que chama de "a música folclórica de hoje". Em shows passados, cantou Wu-Tang Clan e Snoop Doggy Dogg, acrescentando vocalise de jazz a letras do tipo "*All my niggaz and my bitches/ Throw your motherfuckin' hands in the air!*" [Meus negos e minhas vacas/ Ergam suas mãos de merda no ar!]. Dessa vez ela ataca de Eminem, cuja histeria de autocomiseração lhe cai como uma luva.

Entre as canções, temos vinhetas autobiográficas. Bond mapeou a vida de Kiki em detalhes encantadores, e cada show acrescenta alguns novos giros à conhecida espiral descendente. A cantora nasceu durante a Grande Depressão, ofuscada pela tragédia desde o início. "Muita gente saltou das janelas quando a bolsa despencou em 1929", relembra ela, "mas nem todos morreram. Meu pai foi um dos sobreviventes." Ela recebeu o diagnóstico de "retardada" e foi internada numa instituição para crianças no oeste da Pensilvânia. Lá conheceu Herb, um enjeitado de origem indeterminada. Quando Herb foi atacado por um delinquente predador chamado Danny, Kiki estava lá para confortá-lo, e assim nasceu uma grande amizade. (O episódio de Danny inspira um dos trechos ensaiados do show, um monólogo dramático criado em torno da canção "Sou feio e não sei por quê", de uma banda obscura chamada Butt Trumpet, com adornos do poema

cristão evocativo "Pegadas".) A carreira musical do duo se desenvolveu de forma errática. Houve uma interrupção prolongada quando Kiki teve de cumprir pena na prisão pela tentativa de assassinato de seu primeiro marido, um boxeador violento chamado Ruby. Segundo ela conta, "eu não estava tentando matá-lo, só queria sua atenção".

Durante toda a noite, a *chanteuse* relembra arrependida o ano de 1967, quando sua vida foi momentaneamente luxuosa. Uma sequência em flashback recria a cena. Kiki e Herb estão se apresentando no Grand Casino, em Monte Carlo, a convite da princesa Grace. Eles estão fazendo aquele que deveria ser seu disco de retorno triunfante, *Kiki and Herb: It's not unusual*. Kiki é amante de Aristoteles Onassis, Maria Callas é sua rival. O destino a ergueu, mas agora uma tragédia terrível a abate. Durante um cruzeiro no Mediterrâneo, ela deixa sua filha de sete anos, Coco, sozinha no convés enquanto desce para satisfazer suas necessidades carnais. "Senhoras e cavalheiros", diz ela, cabisbaixa, "onde diabos uma criança pode ir no convés de um barco?" A essa altura, a representação começa a oscilar entre o humor negro e algo parecido com autêntico *páthos*. O fracasso de Kiki como cantora empalidece ao lado de seu fracasso como mãe. A morte líquida de Coco a persegue. Ela perdeu contato com seus dois outros filhos, que alegam não conhecê-la, embora ela lhes mande todos os seus recortes de jornal. Refugia-se em outro copo de Canadian Club e ginger ale — o piano está equipado com um suporte para drinques — e a bebida começa a cobrar seu preço. Ela faz digressões e mais digressões — "Onde eu tava, senhores e cavalheiros?" — e depois para, de olhos fixos em nada.

E justamente quando parece que o espírito cômico da noite foi engolido pela melancolia, a Kiki original e arrasadora volta com seus vocais extremados de jazz agora alimentados pela raiva de si mesma e do mundo. Ela busca alívio junto aos fãs, que sempre estiveram ao seu lado, embora em número cada vez menor. Do que o mundo precisa é de mais amor, diz ela, pois "sem amor... só resta o estupro".

Kiki & Herb é uma comédia, ao menos na superfície, mas os intérpretes são gente séria que introduz disfarçadamente em seu show um razoável grau de sofisticação teatral e musical. Bond, que está com quarenta anos, nasceu em Hagerstown, Maryland. Estudou representação clássica em Londres, mas criou uma aversão por aquele aspecto do teatro que implicava trabalhar com diretores. Mudou-se para San Francisco em 1988 e jogou-se no teatro de rua, ruído de vanguarda e cabaré conceitual. Uma noite, enquanto pensava no presente de aniversário inovador para um amigo, desenhou algumas rugas em seu rosto e assumiu a persona de Kiki. Resignou-se a ser rotulado de "*drag queen*", embora, depois de conhecê-lo fora do palco, precisemos encontrar um rótulo mais suave para seu tipo particular de imprecisão de gênero. Bond é simplesmente uma pessoa esbelta que parece elegante em roupas femininas, em especial nos trajes dos liberais anos 1960, como os que Faye Dunaway usou em *Crown, o magnífico*.

Mellman, 34 anos, tem o rosto inocente, o ar acanhado e a expressão levemente atordoada de quem passou longas horas ao piano desde a infância. Ele estudou composição na Universidade da Califórnia em Berkeley, mas se desencantou com o departamento de música quando lhe disseram que o raramente ouvido *Socrate*, de Erik Satie, era tedioso demais para merecer uma interpretação. Mudou para a San Francisco State a fim de estudar poesia e buscou um novo meio para sua curiosidade musical. Encontrou-o ao conhecer Bond e começou a acompanhá-lo em noitadas de boate difíceis de reconstituir, como *Dixie McCall's patterns for living*. Kiki fez sua estreia pública numa noite de 1993, quando, no último dia do fim de semana da Parada Gay, Bond e Mellman se sentiram exaustos demais para fazer seu programa habitual. "Você é Herb, eu sou Kiki", disse Bond, antes de subirem para o palco, e uma estrela cadente nasceu.

Os primeiros shows de Kiki e Herb eram bem mais bagunçados do que esse que apresentam no Cherry Lane. Eram alimentados pela energia e pela ira do ativismo em torno da aids — a tática provocadora do act up e da Queer Nation. Bond e Mellman costumavam realçar o naturalismo do show bebendo copiosamente no palco. Quando os vi pela primeira vez, no final da

década de 1990, Kiki subia nas mesas de cafés e ordenava que os clientes lambessem suas pernas. Se você tentasse tirar seu drinque do caminho, ela poderia arrancá-lo de sua mão. Outra noite, ela jogou uma bandeja de facas para carne — por sorte não causou danos. Quando pediram que ele se apresentasse na festa de aniversário de Madonna, Bond brigou com o artista de R&B D'Angelo. Kiki e Herb vêm tanto da tradição do cabaré como da mentalidade do punk rock de cusparadas e destruição dos cenários. Não é uma contradição, se pensarmos na quantidade dos primeiros roqueiros punk de Nova York que vinha da arte de vanguarda, do submundo gay e de outras boemias.

No fim das contas, *Kiki & Herb* é mais político do que sua premissa sugere. Não deveríamos esperar menos de uma mulher que alega ter sido noiva de Dick Gregory, o negro radical candidato a presidente. A política aflora não somente nos comentários de Kiki sobre os assuntos do momento — resumindo a posição de George W. Bush sobre segurança nacional, ela adverte que "seja lá o que vocês fizerem, não saiam para a rua nem fiquem em casa" —, mas também em sua obsessão pela figura da criança abandonada, maltratada ou socialmente marginalizada. As histórias voltam sem cessar a esse tema — um jovem gay estuprado pelos colegas de turma, uma menina abandonada por sua mãe e jogada numa instituição. Evidentemente, sempre que começa a despedaçar seu coração com essas histórias, Kiki tem de deixar escapar alguma coisa chocante e grotesca. "Se você não sofreu abuso quando criança, deve ter sido um garoto feio", declara. O pessoal impassível de *downtown* Manhattan jamais deixa de se espantar ao ouvir isso.

Somente um trabalho acadêmico na área dos estudos de gênero poderia fazer justiça às complexidades de Kiki (com efeito, um estudante de pós-graduação da nyu escreveu uma tese sobre isso). O show também levanta questões interessantes sobre música — sobre como as canções são cantadas e sobre o que significam. É aqui que o pobre Herb vem para o primeiro plano.

A tarefa de Kenny Mellman é dar sentido no piano ao repertório maluco do parceiro, e aqueles que acham que as canções pop modernas têm tecnologia demais e música de menos gostarão de suas soluções luddistas. Oitavas baixas rakhmaninovianas dão peso sinfônico a uma canção como "Exit music (for a film)", do Radiohead. Para sugerir as texturas saturadas da produção hip-hop, ele ataca o instrumento num frenesi dissonante, substituindo acordes *cluster** por batidas sintéticas. Ele tira um som grande e rugidor do piano. Herb, tal como Kiki o retrata, é uma criança que sofreu abuso e busca refúgio na música, e o piano é o veículo de sua vingança.

Os pontos altos do show são os *pot-pourris*, simulações cuidadosamente construídas de músicas enlouquecidas. Uma canção se funde na seguinte antes que percebamos o que está realmente acontecendo. Nos adoráveis *pot-pourris* natalinos de Kiki e Herb, "We wish you a Merry Christmas" se transforma em "Heroin", do Velvet Underground; "Rudolph the red-nosed reindeer" se funde em "Smells like teen spirit", do Nirvana. O maior sucesso do show atual começa com "Whitey on the Moon", a canção de protesto de Gil Scott-Heron sobre descidas na Lua e injustiça racial. Depois de um ou dois minutos, esse hino falado se transmuta em rap recente — "Lose yourself", de Eminem, com seu refrão inspirador: "É melhor você se perder na música, o momento/ é seu, é melhor você não deixar ele passar". Um segundo depois, Kiki guincha "E você pode se perguntar, 'O que é aquela linda casa'", e estamos no meio de "Once in a lifetime", dos Talking Heads. As transições são suaves porque Mellman traduz todas as canções para sua voz musical peculiar, que pode ser descrita como música de coquetel estilo John Cage.

Quando perguntei sobre o *pot-pourri* Eminem, Mellman disse que havia passado um fim de semana trabalhando nele e que seu tema era a apropriação. Kiki cantando Eminem é ridículo, mas não menos ridículo que Eminem, um garoto branco imitando a cultura negra, ou os Talking Heads incorporando batidas africanas em seu rock artístico estilo SoHo. Todo cantor, até mesmo Gil Scott-Heron, finge de uma forma ou de outra — travestindo-se —, e Kiki faz o serviço de passar um trator por cima de todas

as fachadas de autenticidade. Há algo libertador no modo como as canções rompem com as categorias e se juntam num carnaval noturno. A música se torna tão andrógina quanto o intérprete: ela está sempre mudando de forma e de identidade. É provavelmente por isso que colegas músicos acham Kiki e Herb tão irresistíveis. Todos, de Lou Reed aos Pet Shop Boys, já viram seus shows. Entre as lembranças que Bond acumulou, está o toque de pele de leopardo de Edie Sedgwick que ele usa quando canta "Leopard-skin pill-box hat", de Bob Dylan.

Bond e Mellman estão na curiosa posição de ser celebridades das celebridades — famosos para os famosos, mas pouco conhecidos fora do mundo de *downtown* Manhattan. Durante anos eles pensaram em levar seu número para teatros mais legítimos; com alguma trepidação, estão fazendo isso agora. Se encontrarem fama mais ampla, será muito merecida, mas seus fãs mais antigos não querem que eles se afastem demais de suas raízes punk-drag, quando assustavam os clientes desavisados. Certa vez, durante um show em San Francisco, Bond foi até uma janela que estava aberta e gritou para as pessoas que passavam na rua: "Não fiquem tranquilos demais aí fora!".

sonic youth e cecil taylor, 1998

Imaginemos a música como um mapa e os gêneros musicais como continentes — a música clássica como a Europa, o jazz como a América, o rock como a Ásia. Cada gênero tem sua cultura distinta de tocar e ouvir. Entre os gêneros, estão os oceanos frios do gosto, o qual pode ser cruel com músicos que tentam atravessá-lo. Há sempre espíritos indômitos dispostos a fazer a travessia: Aretha Franklin canta "Nessun dorma" nos Grammy; Paul McCartney escreve uma sinfonia; violinistas tocam na tevê britânica em trajes punk ou lingerie. Essas aventuras obtêm o tipo de atenção frívola que costumava saudar as primeiras grandes façanhas aeronáuticas, como o voo solitário de Charles Lindbergh e a viagem do dirigível Hindenburg.

Há uma outra rota entre os gêneros. É a trilha da vanguarda, uma espécie de Passagem Setentrional que se pode atravessar a pé. Os praticantes do *free jazz*, do rock underground e da música clássica de vanguarda estão, na verdade, mais próximos uns dos outros que de seus colegas menos radicais. Os ouvintes também podem fazer conexões inesperadas nesse território. Como descobri em meus tempos de faculdade, é fácil ir do tumulto orquestral de Xenákis e Penderecki ao piano *free jazz* de Cecil Taylor e ao rock dissonante do Sonic Youth. Por falta de termo melhor, chamemos isso de a arte do ruído.

"Ruído" é uma palavra complicada que pode facilmente escorregar para o pejorativo. Com frequência é a palavra que usamos para descrever um novo tipo de música que não compreendemos. Variações do depreciativo "isso é puro ruído" foram ouvidas na estreia de *A sagração da primavera*, de Stravínski, durante as primeiras excursões de Bob Dylan com uma banda, e nas esquinas quando a garotada começou a cantar rap. Mas "ruído" pode também descrever com precisão um fenômeno acústico, e não precisa ser negativo. Os ouvidos humanos são atraídos por certos acordes eufônicos baseados na série harmônica; quando os músicos acrescentam tons extrínsecos demais, o ouvido "chega ao limite". É por isso que o *free jazz*, o rock experimental e a música clássica experimental parecem falar a mesma língua: do ponto de vista do ouvido em pânico, é o que acontece. Não se trata de uma questão de volume, mas de densidade. Há, no entanto, prazer a auferir no tipo de densidade harmônica que explode em ruído. O prazer vem no controle do caos, no movimento de ir e vir através da fronteira do que é compreensível.

Cecil Taylor é um mestre desse tipo de música — talvez *o* mestre. Desde que deixou pela primeira vez sua marca, em 1956, com o contundente lp pós-bop *Jazz advance*, ele estabeleceu um grande catálogo de discos, mas continua bem fora da grade da cultura pop. Quando o vemos pela primeira vez, a impressão é que temos um maluco martelando o piano até quebrar. A cascata de tons satura os ouvidos. Mas, depois que vencemos o dinamismo de suas mãos e dedos, sentimos o dinamismo de sua mente. No início de

uma de suas improvisações, uma sequência curta de notas salpica o registro médio ou baixo do piano. Raramente está em escalas tradicionais do jazz: pode ser um padrão cromático ascendente e descendente, ou uma figura angular em torno de uma tríade menor, ou uma sequência de intervalos mais abstrata. O desenvolvimento dessas ideias revela uma inteligência voraz; elas são jogadas em diferentes oitavas, viradas de cabeça para baixo, destroçadas em pedaços, transmutadas em canção. Em 1998, no Texaco Jazz Festival, Taylor entregou-se a um clima lírico incomum: o som de seu Hammerklavier se apagou na parte final da apresentação. Alguns fãs foram embora, aparentemente entediados. Mas foi naquele longo e suave epílogo que se pôde ouvir de forma mais clara a beleza simétrica de suas melodias.

Taylor é visto com desconfiança por muita gente do mundo do jazz, talvez com razão: ele está mais para compositor improvisador obstinado do que para democrata do jazz. Ainda assim, pianistas como Matthew Shipp e Marilyn Crispell seguiram seu exemplo na importação de harmonias clássicas modernas para o jazz. O saxofonista radical John Zorn fez um movimento na direção oposta, escrevendo obras para grupos de câmara e orquestras clássicas. Roscoe Mitchell e Anthony Braxton são dois outros jazzistas que esbateram a linha divisória entre improvisação e composição formal. Eles replicaram, até um grau desorientador, o mundo sonoro fragmentado do serialismo, que costuma se basear em laboriosos procedimentos contrapontísticos. E devido à relativa espontaneidade da abordagem, a atonalidade jazzística soa mais sensual ao ouvido. Evidentemente, não era isso que Schoenberg tinha em mente quando criou o sistema dodecafônico. Ele disse que esse sistema asseguraria a supremacia da música alemã por mais cem anos; não achava que fosse gerar acordes bacanas para o jazz.

O rock também pode ser free e atonal? Essa possibilidade se abriu no final da década de 1960. Os Beatles citavam Stockhausen como modelo e contrataram uma orquestra para tocar *ad libitum* em "A day in the life". Os Byrds tomaram o Coltrane espacial como modelo para os exageros da guitarra em "Eight miles high". O Velvet Underground enfiou fragmentos

surrealmente bonitos de pop em meio a tempestades de guitarras sobrepostas. E Frank Zappa tomou emprestadas harmonias abrasivas de Edgar Varèse. Muitos que estavam em busca do rock de vanguarda foram atraídos para Nova York; eles trovejaram atrás do punk nos anos 1970 e juntaram recursos no final da década num movimento chamado No Wave [Sem Onda]. Após cruzarem caminho várias vezes no final da década de 1970, os integrantes centrais do Sonic Youth — Thurston Moore, Kim Gordon e Lee Ranaldo — se reuniram em 1981, num evento de nove dias chamado Noise Fest [Festival do Ruído]. O baterista Steve Shelley entrou para o grupo em 1985. É um sinal da relação oblíqua do Sonic Youth com o rock and roll comum o fato de a banda ser estável e prolífica há quase vinte anos.

As guitarras do Sonic Youth não giram e gritam: elas repicam e se fundem. As cordas são devolvidas a coleções incomuns de tons, melodias são reduzidas a fragmentos mal cantaroláveis, harmonias saem da sincronização e se acumulam em *clusters* oníricos. Com frequência, as canções apresentam uma estrutura A-B-A em que a seção B é pura anarquia. Esse padrão não é uma invenção da banda: o Led Zeppelin o impingiu ao público de massa em "Whole lotta love". Mas o Sonic Youth dá ao seu ruído veleidades artísticas. Não há nenhum delírio drogado ou exageros machistas para estádio; ao contrário, há uma exibição divertida e imperturbável de extremidades. Às vezes, Moore e Ranaldo deitam suas guitarras no palco e as cutucam com instrumentos rombudos (a origem dessa técnica está no coletivo experimental amm, cuja obra de 1966 "After rapidly circling the plaza" é o *Don Giovanni*, o *Kind of blue* do ruído). Gordon, com seu baixo elétrico a tiracolo sobre o vestido, acrescenta uma pitada de glamour do rock, embora sua voz — ao mesmo tempo furiosa e fatigada — goteje com distanciamento sofisticado.

Os integrantes não mais jovens do Sonic Youth deixaram de lado a antiga missão do rock and roll de transmitir as últimas notícias sobre a cultura jovem. Em vez disso, têm uma mentalidade mais jazzística: eles nos convidam a participar de tempos em tempos de um número que permanece

agressivamente em seu lugar. Nem sempre foi assim. Há não muito tempo, eles eram aclamados como profetas do grunge. Haviam assinado contrato com a Geffen Records em 1990 e persuadiram a gravadora a contratar o Nirvana para a abertura de seus shows. Seus discos desse período eram irregulares, prejudicados por tentativas constrangidas de criar sucessos do punk pop. O Sonic Youth está de volta aos trilhos com um novo disco, *A thousand leaves*, que é solto, espaçoso, psicodélico. A banda chega a mostrar uma pitada de arrogância clássica numa série recente de discos independentes, planejados para parecer produtos da vanguarda dos anos 1950. Eles trazem a inscrição "Perspectivas musicais"; seu texto é escrito em holandês, francês e esperanto e trazem canções com títulos como "Anagrama", "Improvisation ajoutée" e "Stil". Ao mesmo tempo que zombam da intelectualidade modernista, apropriam-se furtivamente dela. O Sonic Youth está escrevendo agora, no seu melhor sentido, música clássica.

frank sinatra, 1998

Sempre se deu como certo que a voz de Frank Sinatra era uma projeção de sua personalidade — que a voz e o homem eram uma e a mesma coisa. Na verdade, houve uma longa e silenciosa luta entre eles. A lenda fabricada não combina com a constância subjacente de sua capacidade musical. Não devemos esquecer sua notável inteligência de cantor — o modo como transformava sua boa mas não necessariamente grande voz em algo prazeroso e profundo. Não devemos esquecer seu controle fenomenal da respiração — o modo como emitia longas e exuberantes frases sem aparentemente parar para respirar (ele costumava nadar embaixo d'água enquanto pensava nas letras). Não devemos esquecer sua coragem vocal — o modo como economizava sua voz na metade de sua carreira transformando em virtudes as rachaduras que apareceram em sua técnica. Não devemos esquecer seu amor pela língua — o modo como dramatizava as palavras e dava vida a polissílabos secos (nenhum outro cantor poderia fazer tanto com a palavra "*unphotographable*"). E não devemos esquecer seu amor por

arranjos orquestrais complexos, seu instinto para combinar a voz com os instrumentos, sua afabilidade com seus acompanhantes habituais. O momento mais doce do clássico perfil de Gay Talese para a *Esquire*, "Frank Sinatra está resfriado", é o cumprimento do cantor a Vincent DeRosa, o grande trompista de estúdio de Hollywood: "Vicenzo, como vai sua filhinha?".[1]

Em certa medida, sim, a voz era o homem. As canções "*swingin*'" de Sinatra representam, em termos musicais, sua persona Las Vegas. Mas os outros lados daquelas canções — tristes canções de amor como "In the wee small hours", "It's a lonesome old town" e "September of my years" — não parecem vir de lugar nenhum. A fonte daquela vibração grave e solitária não foi identificada pelos vários biógrafos de Sinatra; talvez não devesse ser, porque era um efeito musical, uma expressão da arte do barítono. A voz se inclinava na direção oposta da lenda: Sinatra era um jovem magro que se tornou rico e corpulento, mas é sua voz de mais jovem que soa gorducha e sua voz mais velha que parece magra e faminta. Ele sabia o tempo todo — ou pelo menos até seus penosos últimos anos — que sua voz era tudo o que importava no fim das contas. Agora a voz é a única coisa real que nos restou: o homem triste e brilhante no toca-discos.

kurt cobain, 1994

Quando Kurt Cobain, o líder da banda Nirvana, se matou, em 5 de abril, com um tiro na cabeça, a grande mídia deu ampla repercussão à notícia e interessou-se por seu significado. Dan Rather, da rede cbs, saiu na frente, hesitante, o rosto cheio de espanto atenuado enquanto lia em voz alta expressões como "o som de Seattle" e "Smells like teen spirit" [Cheira a espírito adolescente]. Mas a abc aventurou-se bravamente a interpretar e explicar o fenômeno da música grunge para "gente de mais de trinta", obtendo a reação de um transeunte. "Quando você alcança aquele tipo de fama e ainda se sente infeliz, tem alguma coisa errada", observou um tipo de cabelos longos com cara de puxador de fumo. Um correspondente da nbc

invocou ambiciosamente "a violência, as drogas e a diminuição de oportunidades para toda uma geração" e Tom Brokaw, o âncora da emissora, acrescentou um sorriso afetado de pesar. Isso só na noite do primeiro dia: as bancas de jornais logo se encheram de especulações sobre a última geração perdida, o crepúsculo dos que têm vinte e poucos anos, a nova infelicidade.

Desde o início de sua carreira, o ultraindividualista Cobain foi vítima da tagarelice da grande mídia sobre o estilo grunge e o descontentamento dos que tinham vinte e poucos anos. Suas canções categoricamente pessoais se tornaram elementos de prova no simpósio nacional em andamento sobre identidade geracional — um projeto infrutífero que misturava os princípios da sociologia e da astrologia. Ele era atormentado clamorosa e publicamente por sua notoriedade, sua influência, sua importância. Tudo que era escrito sobre ele e sua mulher, Courtney Love, parecia feri-lo de algum modo.

Contudo, ele escolheu um caminho para a morte que provocou uma tempestade de papo analítico intrometido muito acima de qualquer coisa que tivesse experimentado enquanto viveu. Este é o encanto paradoxal do suicídio: deixar o mundo tagarela para trás e ao mesmo tempo encenar a saída de tal modo que se é falado da maneira certa. Este foi também o paradoxo da carreira de astro pop de Cobain: sua escolha ao mesmo tempo de rejeitar a corrente dominante e tentar redirecioná-la. Ele achava que poderia pegar a estrada menos batida e depois persuadir todos a segui-lo. É espantoso que tenha chegado até onde chegou.

A mtv, que levou a nirvanamania ao paroxismo, identificou a banda com uma categoria problemática chamada "alternativa". A cultura alternativa afirma que o *establishment* é repreensível, mas que nosso *establisment* substituto dele pode coexistir com ele, no mesmo campo de disputa comercial. É diferente das ideias da contracultura dos anos 1960, na medida em que ninguém a levou a sério desde o começo; ela se esgotou como questão de princípio. A mtv usou o rótulo "alternativo" como maneira de

diversificar suas ofertas, do mesmo modo que os fabricantes de refrigerantes procuram inventar novos sabores.

A música alternativa da década de 1990 alegava descender do movimento punk rock que percorreu os Estados Unidos nos anos 1970 e 80. A alegação soa falsa porque o punk, em sua forma pura, repudiava o sucesso comercial, um repúdio que unia uma coleção heterogênea de subculturas juvenis: colegiais desajustados, adeptos do skate, skinheads radicais, malandros pós-universitários dopados. A obsessão dos punks era autonomia — selos independentes, clubes instalados em garagens e armazéns suburbanos, folhetos e fanzines fotocopiados em empregos temporários depois do expediente. Uma parte da música era vulgar e estúpida; uma parte, toscamente inventiva: o rock tinha afinal uma vanguarda viável. Na década de 1980, essa rede do tipo faça-você-mesmo se solidificou no rock *indie*, ancorado em estações de rádio universitárias e jornais alternativos. A estupidez persistiu, mas sempre havia bandas escolhendo acordes ricos e esquisitos e não dando a mínima para o futuro numa grande gravadora.

O Nirvana, que gozava de fama local na cena *indie* de Aberdeen, Olympia e Seattle, Washington, antes de estourar na corrente dominante, estava perfeitamente equilibrado entre a margem e o centro. A banda não teve de se diluir para fazer a transição porque seu tipo de rock grunge já se baseava mais na via ensurdecedora do hard rock e do heavy metal do que no ataque limpo, rápido e direto do punk ou hardcore. Enquanto as bandas punk e *indie* punham em geral os vocais em posição secundária em relação ao clamor desordenado das guitarras, o Nirvana dependia do grunhido da voz de Cobain, um instrumento cheio de potencialidades comerciais desde o início. Mas o cantor era resolutamente punk em espírito. Ele solapava suas campanhas publicitárias e usava sua influência comercial para apoiar bandas menos conhecidas; estava planejando criar sua própria gravadora, Exploitation Records, e distribuir os discos durante as excursões.

As canções do arrebatador segundo disco do grupo, *Nevermind*, ficavam no fio da navalha entre forma punk e conteúdo pop. Na maioria delas, eles triunfaram e, mais que isso, atingiram um ponto sensível, não somente da

garotada, mas de gente de mais de vinte ou trinta anos que reconheceu a mistura de componentes que entravam na música. Dave Grohl, o baterista franco e direto que mantinha o Nirvana em equilíbrio, tinha uma visão pragmática da atração exercida pelo disco: "As canções eram cativantes e eram muito simples, como uma canção para crianças que ensina as primeiras letras". Cobain era uma presença, próxima, direta, o amigo sem amigos de todo mundo. As canções, apesar de seu ruído às vezes confuso, eram compostas com habilidade, mudando no meio do caminho de meditação para briga.

Foi no outono de 1991 que o Nirvana tomou conta da juventude do país e começou a vender discos aos milhões. É melhor não analisar essa súbita popularidade muito de perto; como mostra Michael Azerrad em seu livro *Come as you are: A história do Nirvana*, o tipo de sensação boca a boca instantânea que levou a banda ao topo das listas também promoveu a carreira de personalidades de talentos tão díspares quanto Peter Frampton e Vanilla Ice.[2] Os adolescentes constituem uma forma comercial dominante justamente porque seus gostos são tão imprevisíveis. No crepúsculo profundo da era Reagan-Bush, alguns segmentos da juventude demográfica sem dúvida se identificaram com a cosmovisão punk de Cobain, sua afinidade com os descontentes e, de fato, a diminuição das oportunidades para toda uma geração. Outros simplesmente embarcaram no poder esmagador do som.

Cobain ficou ao mesmo tempo irritado e intrigado com a aleatoriedade de seu novo público. Ele caiu em cima dos "idiotas do esporte, garotos de fraternidade e meninada metaleira" (nas palavras de Azerrad) que enchiam clubes e arenas em suas excursões do *Nevermind*.[3] Mas também gostava da ideia de inclinar a cabeça deles para seus ideais punk e posições políticas de esquerda. "De início, eu queria enganar as pessoas. Queria que pensassem que não éramos diferentes do Guns n' Roses. Porque dessa maneira elas escutariam a música primeiro, nos aceitariam e depois, talvez, começassem a dar ouvidos a algumas coisas que tínhamos para dizer."[4] Após o período inicial da fama, ele se voltou para as mensagens sociais, não com mão

pesada ou tanta intensidade quanto o R. E. M. ou o U2, mas com pontaria cuidadosa. Ficou feliz ao descobrir que os colégios estavam divididos entre fãs do Nirvana e do Guns n' Roses.

O fervor subversivo era bem-intencionado, mas ingênuo. Ao condenar racistas, sexistas e homófobos em suas plateias, ele talvez estivesse promovendo a causa da linguagem politicamente correta em certas panelinhas colegiais, mas não atacava nem podia atacar os preconceitos arraigados que estavam por trás daquele discurso. Quando se declarava "gay em espírito", como fez numa entrevista ao semanário gay *The Advocate*, estava fazendo um brinquedo político de sua identidade frágil. E seu repúdio à agressão masculina soava oco ao lado de um show de palco que incluía a destruição de equipamentos.

A tentativa de levar adiante uma engenharia social através das letras de rock é duvidosa. O rock and roll nunca foi e jamais será um veículo para o progresso social, apesar de muitas esperanças sinceras. A música é roubada de suas intenções e associações assim que sai para o mundo; tal como um rumor que passa através de uma multidão, ela se mostra totalmente mudada. As canções populares se tornam propriedade dos fãs e ficam marcadas pelas circunstâncias de seu consumo, não de sua criação. Uma audiência não procurada pode marcar a música de maneira indelével, como os Beatles descobriram quando Charles Mason adotou "Helter skelter". Ou como Cobain descobriu quando uma gravação de "Smells like teen spirit" foi tocada num show do Guns n' Roses no Madison Square Garden, enquanto as mulheres da plateia eram comidas com os olhos em telas gigantes.

Em seu bilhete de suicida, Cobain acenou para todas essas crises, sua falta de paixão e seu desligamento do amplo público do rock. A história subjacente é mais simples e mais triste: ele estava tentando largar as drogas e se viu desamparado sem elas. Ele se apoiava nelas muito antes de ficar famoso, e não se pode atribuir ao circo da mídia maligna de seus últimos

anos toda a culpa de seu final ruim. Já no início ele parecia cansado e emaciado. O resto da história está entre ele e seu fornecedor.

Ao matar-se quando bem quis, Cobain conseguiu finalmente dar uma sacudida final no mundo do rock que amava e detestava. Estrelas do rock são glamorizadas por morrerem jovens, mas não se espera que se matem de propósito. O valioso inventário de Greil Marcus "Rock death in the 1970s" [A morte no rock nos anos 1970] registra 116 falecimentos prematuros e somente um punhado foi por suicídio.[5] Uma descida transcendente induzida por drogas é a saída preferida. Com certeza, o tiro de rifle lança uma luz diferente sobre a carreira de Cobain: agora, as letras parecem todas bilhetes de suicida. ("Que mais eu poderia escrever/ Não tenho o direito/ Que mais eu deveria ser/ Mil desculpas.") Ele fez que sua morte não pudesse ser cantada em prosa e verso.

A raiva que sentimos diante dos suicídios talvez seja motivada por amor, mas é o amor que vem da posse, não da compaixão. É a necessidade da multidão de recuperar o indivíduo imperfeito. As palavras mais mordazes sobre esse tema ainda são as de John Donne, em defesa do suicídio honrado justificado: "Nenhuma execração ou dissuasão contra esse pecado de desespero (quando é um pecado) pode ser demasiado fervorosa. Contudo, uma vez que ele talvez seja sem infidelidade, não pode ser maior do que isso".[6] Esse pecado não pode ser maior do que nossa necessidade de racionalizar e alegorizar os que morreram recentemente, em especial os que eram de algum modo fiéis a si mesmos.

* Cachos de notas obtidos batendo-se a mão espalmada no teclado do piano. (N. R. T.)

14. Aprendendo a partitura: A crise no ensino de música

No primeiro dia em que fui à Malcolm X Shabazz High School, em Newark, Nova Jersey, os corredores da escola estavam vazios. Quando eu disse ao guarda na entrada que tinha um encontro marcado com Hassan Ralph Williams, o diretor da banda de música Malcolm X Shabazz, ele me informou que professores e alunos estavam "na homenagem". A homenagem era para Dawud Roberts, um jogador de futebol americano da escola, de dezesseis anos, que alguns dias antes, em 9 de fevereiro de 2005, havia levado uma facada mortal na Johnson Avenue, a poucas centenas de metros da escola. Alguns alunos gostam da aula de Williams, que dura três horas todas as tardes, porque adoram tocar música; outros a veem de forma mais pragmática, como uma maneira de passar o dia incólume.

Williams é um homem alto, de voz suave, bigode e cabeça raspada que nasceu em Ozark, Alabama. Serviu no exército durante 21 anos, dirigindo bandas marciais na 82ª Divisão Aerotransportada e na 25ª de Infantaria. Depois, tocou jazz em Nova York, Filadélfia e em outros lugares com músicos da estirpe de Walter Bishop, Jr. e Woody Shaw. Começou a lecionar quase por acaso, ao procurar um trabalho que o mantivesse ocupado entre as apresentações. De acordo com Donald Gatling, professor da Shabazz há muito tempo, a escola tinha uma banda medíocre quando Williams chegou, em 1988. Agora, a banda de música Malcolm X Shabazz é considerada uma das melhores do estado, requisitada por seus metais estrondosos, tambores explosivos e energia frenética.

A sala da banda é decorada com o rosto de mestres do jazz. Duke Ellington ocupa o lugar de honra, acima do centro do quadro-negro. Há também cartazes que proclamam as virtudes da disciplina, do decoro, do respeito e da atenção. Um deles diz: "O futuro pertence aos que se preparam para ele". Num canto do quadro-negro estão afixados alguns ensaios dos estudantes sobre o Réquiem de Mozart. Um deles escreveu: "Mozart morreu quando tentava terminar esta peça sobre a Morte. Que ironia". Diante do quadro-negro há quatro computadores equipados com o programa de composição Sibelius e várias ferramentas para ensinar notação. Williams estimula os alunos a aprender notação musical no computador e a escrever suas próprias músicas.

Quando entrei, a banda Shabazz estava ensaiando *The stars and stripes forever*, de John Philip Sousa. A meninada fazia um ruído alegre, mas os detalhes se perdiam. "Ouçam embaixo", repetia Williams, tentando sincronizar as linhas de cima com as de baixo. Ele queria que os músicos acentuassem os ritmos de dança de Sousa, como a habanera, e a forma canora e italianada de suas melodias. "Há muito tempo, antes da eletricidade, da televisão e do rádio, as pessoas costumavam dançar ao som disso", disse Williams. Dois clarinetistas saltaram da cadeira e dançaram pela sala, num misto de alegria e gozação.

Os integrantes da banda Shabazz, que variam de oito a dezoito anos, trabalham duro. Não somente praticam das quatro às sete da tarde em todos os dias de aula, como também tocam na maioria dos fins de semana, seja em jogos de futebol americano, seja em eventos públicos. No verão, pegam a estrada para o acampamento da banda. Williams faz mais do que marcar o tempo: ele ensina história da música, história social e história dos negros (95% dos alunos da Shabazz são afro-americanos). Às vezes, interrompe sua atitude costumeira de calma jazzística com um berro militar. "Assim não vai dar", é capaz de trovejar quando há muito barulho na sala. "Isto não está acontecendo. Você pode olhar em volta e ver uma cadeira vindo na direção da sua cabeça!" Mas as rotinas do sargento-instrutor duram apenas alguns minutos e os alunos não têm medo de retrucar. Se Williams pergunta "quem

está com a melodia?", uma menina responde "você!". Se ele menciona o nome de Wynton Marsalis, alguns são capazes de gritar "quem é esse cara?" (eles sabem quem é).

A certa altura do ensaio, os tocadores de flautim estavam batalhando com os solos floreados que acompanham a melodia mais famosa de Sousa, aquela cuja letra diz "Três vivas à vermelha, branca e azul", ou, na versão de Williams, "Seja bom com os de quatro patas". Jihad Moore, um aluno do penúltimo ano com sorriso malandro, vestido com uma camiseta de beisebol azul e branca com o número 24 nas costas, se divertia transformando seu flautim numa pistola imaginária: segurava uma ponta com o polegar e apontava para o chão, no estilo *gangsta*. Williams tentava fazê-lo se concentrar. Havia dito a Jihad que, se ele chegasse a um certo nível com a flauta, ou dominasse um instrumento menos comum, como o oboé, talvez conseguisse uma bolsa para a faculdade. Mandou-o sentar ao lado de outro aluno, Kahliah Jordan, e fez com que digitassem suas partes no computador, usando o programa Sibelius. Williams imaginava que isso os ajudaria a entender as partes e memorizá-las.

"Ponham um trinado naquele primeiro lá bemol", disse, inclinando-se sobre os ombros deles.

Jihad torceu a cara para sua parte e perguntou: "Temos de escrever grandioso?".

"Não, esquece o grandioso."

Williams ofereceu um incentivo novo. "Vou levar vocês todos ao International Buffet se sacarem esse solo. Só os flautins, no International Buffet. Mas só se conseguirem. Se todos conseguirem, podemos acabar com qualquer banda do planeta."

"Vou acabar com qualquer tocador de flautim", respondeu Jihad com entusiasmo.

O músico de destaque da banda era um aluno de último ano chamado Vernon Jones. Magro, olhos brilhantes e rosto largo, Vernon estava tirando um som cantante genial de seu trompete — que Williams havia comprado para ele — e, sempre que os outros faziam um intervalo, continuava

exercitando saltos difíceis e sequências rápidas. Era também compositor, escrevia música e fazia arranjos no computador. Tal como muitas bandas, a Shabazz apimenta seu repertório com canções de sucesso e Williams conta com Vernon para achar músicas adequadas e arranjá-las para a formação da banda. Ele precisou de apenas meia hora para fazer um arranjo para "I believe I can fly" — uma orquestração pungente, levemente esquisita, amplificada com tambores e metais, densa de harmonias jazzísticas. Vernon está na banda de Williams desde os sete anos de idade; foi aceito em Rutgers, e sua carta de aceitação foi colada no quadro-negro.

Perto do final do ensaio, Williams recuou e ouviu com os braços cruzados. Pediu a outro trompetista, um menino de oito anos, rosto redondo e olhos arregalados chamado Keyshawn Mayo, que assumisse a direção. Mais cedo, ele ficara ofendido porque fora relegado a uma parte secundária. "Posso tocar primeiro trompete", dissera Mayo. "Sou o melhor da minha idade." Seu rosto se iluminou e ele correu para a frente. Sua pequena voz encheu a sala enquanto estalava os dedos: "E é cinco! E é seis! E é sete e é oito!".

Em 2002, quando assinou a lei Nenhuma Criança Fora da Escola, o presidente George W. Bush provavelmente não pretendia que ela causasse um efeito debilitador sobre o ensino das artes nos Estados Unidos. A lei recompensa as escolas que cumprem certos padrões em matérias centrais — leitura, matemática, ciências — e pune as que não passam nos exames. Em 2006, 71% dos distritos escolares já haviam diminuído os currículos das escolas primárias para poder compensar a diferença e, nesse processo, as artes foram consideradas dispensáveis. Na Califórnia, entre 1999 e 2004, o número de alunos matriculados em cursos de música caiu quase pela metade, de 1,1 milhão para 589 mil.[1] O ensino de música vinha desaparecendo das escolas havia décadas, mas a lei sancionada por Bush transformou um declínio lento em queda abrupta.

Defensores desses cursos publicaram estudos e panfletos e fizeram palestras que reúnem estatísticas alarmantes sobre a diminuição dos programas de música e defendem apaixonadamente sua preservação. Mas há algo muito vago no cerne dessa literatura. Por que é preciso ensinar música? A resposta parece óbvia no caso de Vernon Jones: ele é um músico por natureza e, para ele, a banda Shabazz é o primeiro passo daquilo que pode vir a ser uma grande carreira clássica ou jazzística. Mas, para a maioria dos estudantes, a utilidade das aulas de música é muito menos clara. Aqueles que amaram a música desde tenra idade estão certos de que ela tem um valor único e insubstituível, mas é difícil traduzir essa convicção em dados sociológicos exatos. Sempre que uma pessoa tenta defender a música em termos utilitários, ela tropeça em incertezas fundamentais sobre o verdadeiro objetivo de uma arte cuja atração é, como observou ansiosamente Platão, ilógica e irracional.

O Efeito Mozart tem sido citado com frequência pelos defensores da música nas escolas. Em 1993, alguns pesquisadores sustentaram que um grupo de 36 alunos de graduação que havia sido submetido a dez minutos da Sonata para Dois Pianos de Mozart tivera um desempenho melhor do que a média na parte de raciocínio abstrato e espacial do teste de qi. Estudos subsequentes não conseguiram reproduzir esse resultado.[2] Não obstante, o Efeito Mozart inspirou vários livros, uma resma de artigos de jornal, o vídeo pseudoeducacional *Baby Mozart* e uma organização obscura chamada Instituto de Desenvolvimento Neural da Inteligência Musical. As pessoas adoram a ideia de que farão seus filhos mais inteligentes ligando Mozart uma vez por dia; isso é visto como um atalho para o Fim de Semana dos Pais em Harvard. Mas é improvável que as crianças se apaixonem por música que lhes é administrada como vitamina.

Outros estudos sugerem que os estudantes de música tiram notas mais altas em testes de proficiência, ou que suas notas de matemática aumentam a cada ano de estudo, ou que estão menos propensos a arranjar encrenca com a justiça. Mas nenhum desses argumentos científicos a favor da música impediu os cortes nos programas de música. Ao contrário, a música se

apresenta sempre como o alvo mais tentador. Na Califórnia, o declínio no número de cursos de artes visuais foi mínimo em comparação com os de música, e as matrículas em teatro e dança aumentaram. De acordo com o grupo Música para Todos, que divulgou em 2004 um relatório terrível sobre a crise californiana intitulado "O som do silêncio", os programas de música "representavam alvos politicamente convenientes e relativamente substanciais para cortes".[3]

Parte do problema é que o ensino de música nos Estados Unidos se desenvolveu em larga medida a partir da cultura da música clássica, cuja mentalidade defensiva se tornou há muito tempo contraproducente. Outro problema é que o ensino de música carece de um lobby poderoso. Quando foi governador do Arkansas, Mike Huckabee não só declarou seu amor pela música, como Bill Clinton fazia com frequência, como criou uma legislação para promovê-la. Em 2005, ele assinou uma lei que exigia que todas as crianças do primeiro ao sexto ano tivessem ao menos quarenta minutos por semana de instrução em música e outras artes. "No verdadeiro espírito da lei Nenhuma Criança Fora da Escola, deixar as artes de fora vai além da negligência e representa uma verdadeira agressão a uma criança", explicou Huckabee.[4]

Embora ele tenha tido alguns imitadores — em 2006, Arnold Schwarzenegger anunciou um plano para resgatar o ensino de música e artes na Califórnia —, a perspectiva nacional continua sombria. O financiamento público para qualquer coisa relacionada com as artes tem sido polêmico desde a década de 1880, quando a benfeitora progressista Jeannette Thurber não conseguiu persuadir o Congresso a financiar um conservatório nacional. Para os praticantes de música clássica, jazz, música folclórica e outras disciplinas tradicionais que carecem de atrativo comercial, a situação parece especialmente triste. Como podem eles atrair ouvintes que não ouviram quase nada sobre a história e a prática da arte na escola? Uma alternativa se tornou cada vez mais a norma: eles mesmos podem ensinar.

Por volta da mesma época em que comecei a visitar a Malcolm X Shabazz em Newark, conheci no Brooklyn um pianista de 27 anos chamado Soheil Nasseri que vinha frequentando assembleias de escolas em toda a cidade num esforço para incitar o interesse pela música clássica. O truque de Nasseri era começar a sessão falando de hip-hop. Na Fort Hamilton School, em Bay Ridge, ele captou a atenção da plateia ao mencionar que era amigo do empresário de hip-hop Damon Dash, cujo nome provocou movimentos de cabeça respeitosos. Nasseri então convidou um estudante chamado Jovan Parish para subir ao palco, deu-lhe um aperto de mão hip-hop e o fez improvisar um rap em cima de alguns acordes de piano em tom menor (saiu uma frase sobre "*my vocabulary skills are ill*" [meu vocabulário é ruim]). Cabia à garotada decidir o que isso tinha a ver com a Sonata em Fá Sustenido de Beethoven que Nasseri tocou em seguida. Posteriormente, os estudantes fizeram uma enfiada de perguntas sobre Beethoven e o piano: "O que você faz quando comete erros?". "Qual o nome da peça que começa com 'tan-tan-tan-tan'?" "Por que você não compõe?" "Quando você toca a música de outra pessoa, não está roubando?"

Atualmente, quase todas as orquestras, séries de música de câmara, teatros de ópera e organizações de jazz têm um departamento de ensino. Os músicos são enviados às escolas para ensinar os elementos básicos e, em teoria, estimular um interesse que sobreviverá aos rigores da adolescência, no decorrer da qual qualquer garoto com gosto por música clássica descobre que isso é considerado chato, afrescalhado e definitivamente fora de moda. A eficácia da "ampliação" depende do carisma de quem a promove. Nasseri sem dúvida tem jeito para falar com a garotada. O mesmo dom tem David Robertson, o regente da Sinfônica de St. Louis, cujos modos francos lembram o estilo do falecido Fred Rogers. Michael Tilson Thomas, da Sinfônica de San Francisco, é um professor por natureza, trazendo à lembrança seu mentor por muito tempo, Leonard Bernstein.

Wynton Marsalis, diretor artístico do Jazz at Lincoln Center, tem um dom similar para discutir música de uma maneira sofisticada, mas não afetada. Um dia, observei-o assumir o comando de um grupo irrequieto de escolares

no Apollo Theatre, no Harlem. Ele iniciou uma palestra sobre a ligação do jazz com a arte moderna, cuja tese era que o jazz é uma forma de modernismo, e a ilustrou com imagens, interpretações e uma torrente sem fim de conversa. Mencionou os nomes de Jackson Pollock e Piet Mondrian, fez uma saudação a Frank Gehry e forneceu uma definição deliciosa da palavra "cosmopolita" ("significa que você se encaixa em qualquer lugar a que vá"). Administrou disciplina ("sou da velha escola — sem conversa"), explicou o blues como uma espécie de vacinação emocional ("o blues te dá um pouco para mantê-lo longe"), e interrompeu uma explicação da prática africana da chamada e resposta para admitir um espirro ("Saúde — chamada e resposta!").* Um dos professores presentes disse a um colega: "Eles não estão entendendo. Eu era incapaz de apreciar isso quando tinha a idade deles". Mas depois, no metrô, havia um burburinho positivo entre os garotos. Um deles citou um aforismo de Marsalis para seu amigo: "Você tem de ter tesão em tudo o que faz".

Muitos administradores de orquestra se agarram à ideia de que um punhado de Concertos para Jovens doutrinará as crianças nas maravilhas da música clássica. Sarah Johnson, quando dirigia programas educativos na Orquestra de Filadélfia, se tornou cética em relação a isso. "Muita gente diz: 'Uau, podemos trazer dois mil e seiscentos estudantes para a sala', e acha que isso é uma grande coisa", disse-me ela. "Isso pode ter funcionado na época de Bernstein, quando os músicos clássicos eram celebridades do rádio e dos primórdios da televisão. Hoje, a garotada precisa conhecer os músicos, descobrir como eles entraram para a música, o que fazem quando não estão tocando. É preciso ser mais próximo e pessoal. As pessoas têm uma imagem dos músicos como não muito humanos. Precisamos humanizá-los. Queremos chegar ao ponto em que seremos parceiros culturais em certas escolas, dando-lhes praticamente um novo membro docente de música."

O escritor e consultor Joseph Horowitz, autor de *Classical music in America: A history of its rise and fall* [Música clássica nos Estados Unidos: Uma história de sua ascensão e queda], pede há muito tempo que as orquestras se reinventem como conservatórios em miniatura e centros

culturais. Com orquestras como a Filarmônica do Brooklyn, a Sinfônica de Nova Jersey e a Sinfônica do Pacífico, Horowitz criou festivais multidisciplinares que podem ser traduzidos para currículos das escolas da área. "A orquestra deveria ser, antes de mais nada, uma instituição educacional", disse-me ele. "Deveria saber como explicar a uma plateia o que a arte significa e de onde veio. As orquestras podem alimentar os programas de humanidades nos colégios. Pode-se fazer Mozart e fazer o departamento de teatro montar *Amadeus*. Pode-se fazer Dvor ˇ ák e envolver os cursos de história americana e estudos afro-americanos. Dvor ˇ ák é a maior dádiva, pois não há maneira melhor de ligar as tradições musicais americanas e europeias."

Nem toda orquestra está preparada para adotar essa postura. Quando estava trabalhando com a Sinfônica de Nova Jersey, Horowitz fez contato com Hassan Williams e os estudantes da Malcolm X Shabazz. Ele os convidou para eventos na sala de concerto e visitou a escola com integrantes da orquestra (foi ele que sugeriu que eu observasse a aula de Williams). Na ocasião de um festival Sibelius em Nova Jersey, Vernon Jones inspirou-se para escrever uma peça ao estilo Sibelius para banda. Infelizmente, a iniciativa encontrou resistência de um funcionário da administração, que não gostava de ter estudantes nas dependências da orquestra. Um dia, quando eles saíram da sala, ouviram-no dizer "Nunca mais!". Essa pessoa não está mais na orquestra, mas seu espírito persiste em mais de uma instituição clássica.

Na Westminster Street do West End de Providence, Rhode Island, encontram-se lanchonetes, mercadinhos de esquina, oficinas mecânicas e, no número 1392, o Quarteto de Cordas de Providence. As pessoas costumam ter uma reação de surpresa diante da visão surreal de um grupo de câmara tocando Beethoven nos fundos de uma loja num bairro pobre. Embora o quarteto toque em faculdades e museus, sua principal missão é ensinar. Ele é o coração de uma organização sem fins lucrativos chamada

Community MusicWorks, que faz mais do que levar música aos jovens: trata-se de uma autêntica organização revolucionária na qual a distinção entre tocar e ensinar desaparece.

Os membros centrais da Community MusicWorks, fundada em 1997, são Jesse Holstein e Jessie Montgomery, violinistas; Sebastian Ruth, violista; e Sara Stalnaker, violoncelista. Eles estudaram para carreiras convencionais na Juilliard, Oberlin e Universidade Brown, mas escolheram uma definição diferente de sucesso. Ruth, homem de rosto elegante e voz melíflua, é seu líder. Filho de pais ex-hippies, ele cresceu em Ithaca e foi mandado para a Escola Comunitária Alternativa. Em vez de ir para um conservatório, foi para a Brown e estudou filosofia da educação. Leu a obra de Paulo Freire, o autor de *Pedagogia do oprimido*, e Maxine Greene, que escreveu *Releasing the imagination* [Libertando a imaginação]. Greene defende a ideia de que a educação artística pode não ser apenas uma atividade de lazer ou subcultura para crianças bem-dotadas, mas também uma instigadora de mudança social. Ruth decidiu pôr essas ideias em prática tocando num grupo que era parte da vida de rua da cidade.

"Queremos que as pessoas vejam o quarteto onde não esperariam vê-lo", disse Ruth. "Estamos aqui na rua, estamos no centro comunitário, estamos no refeitório popular, estamos na casa de repouso, ou deveria dizer 'centro de vida assistida'. Estamos na Escola de Design de Rhode Island, ou num clube de rock *indie*, ou na prefeitura. A gente meio que acha que deveria haver um gabinete com um quarteto de cordas na prefeitura. Há um monte de gabinetes lá para coisas que a gente pode achar que não são estritamente necessárias."

Ruth não gosta da expressão "ação social", que faz parecer que ele e os outros músicos estão estendendo as mãos para almas desafortunadas que se afogam no mar. "Já moramos no lugar em que as pessoas fazem ações sociais", diz com uma expressão levemente beligerante. Ele também resiste à ideia de que o principal objetivo de seu programa é caçar e alimentar talentos: "Não estamos em busca de gênios, de 'diamantes brutos'. Estamos relacionando a criação de música com a comunidade".

Sentei-me ao fundo do escritório da Westminster para ver como a ideia da Community MusicWorks funcionava. Os estudantes, que têm entre sete e dezoito anos e vêm de famílias dominicanas, haitianas, liberianas e cambojanas, entraram um por um enquanto seus pais se demoravam à porta por um ou dois minutos com um sorriso no rosto. Os músicos do Providence gracejaram um pouco com eles. Então Holstein gritou "Vamos ao trabalho!", e a meninada sentou-se para tocar. Os músicos corrigiram erros e sugeriram melhoras, mas a precisão não era a principal preocupação deles. "Você está esquentando demais a cabeça", disse Jessie Montgomery à violinista Tae Ortiz. "Mesmo que cometa erros, você verá que as pessoas não se importam." Depois, cerca de cinco meninos e dez meninas sentaram-se para jantar espaguete. Houve uma longa discussão sobre um jovem que apareceu de motocicleta num vídeo de Britney Spears; seleções de hip-hop tocavam no computador da Community MusicWorks. Todos pararam de comer para cantar juntos "1, 2 step", de Ciara.

A certa altura, Carolina Jimenez, uma jovem violoncelista, virou-se para mim e anunciou com ar feliz: "Comecei a Clássica!". Eu respondi que também começara a ouvir os clássicos com a idade dela, mas acontece que ela estava falando da Escola Clássica Providence, um instituição pública local. Ruth sugeriu que o fato de ter começado a frequentar a Clássica talvez tivesse ajudado Carolina a começar a ouvir outro tipo de "clássico", e ela revirou os olhos.

Ruth e seus colegas vão habitualmente com a garotada e suas famílias a concertos de orquestras do lugar, onde enfrentam perguntas do tipo "por que somos os únicos negros na plateia?". Alguns dos alunos mais velhos se encontram nas noites de sexta-feira ou em retiros de fim de semana como parte de um programa chamado Fase 2, quando se aprofundam em questões emocionais e sociais. Para esse grupo menor de estudantes, os músicos do Providence se transformam em conselheiros de tempo integral e até pais adotivos de meio período. Em 2006, havia 132 nomes na lista de espera do Community MusicWorks, e informações sobre o programa se espalhavam por todo o país. Criou-se um programa de bolsas para jovens músicos

profissionais que participam do grupo e aprendem seus métodos incomuns a fim de aplicá-los em outros lugares.

Certa noite, os músicos do Providence deram um concerto no Centro Comunitário do West End, a cerca de dois quilômetros de seu estúdio. Eles usam esse espaço pelo menos uma ou duas vezes por semana a fim de ensinar para grupos maiores. O concerto aconteceu na quadra de basquete do centro: trouxeram um piano, puseram um tapete no meio da quadra, e fieiras de luzes natalinas proporcionavam um pouco de atmosfera. Cerca de duzentas pessoas compareceram — pais, irmãos mais velhos e mais moços, amigos e apoiadores do quarteto. Junto com eles estava Jonathan Biss, um jovem pianista meticuloso e poético que conhecia Heath Marlow, o diretor de desenvolvimento da Community MusicWorks, de um acampamento musical.

Em se tratando de um concerto de música clássica, havia certa preocupação com o decoro. "Sente-se como uma dama", disse uma mãe para a filha pré-adolescente. "Damas não sentam assim." Antes da primeira peça, Ruth se levantou para estimular o público a ficar em silêncio durante a execução, mas evitou falar em tom de bedel: "Às vezes ficamos excitados com esse tipo de música, mas na maior parte do tempo ficamos calmos. Se ficarem com vontade de levantar e dançar, bem, então se limitem a *pensar* em se levantar e dançar". Ouviram-se algumas risadinhas, um grito de "corta essa!" e muita mudança de assentos, mas já testemunhei plateias mais ruidosas e desrespeitosas nas tardes de domingo no Carnegie Hall. Não houve dança.

O Providence abriu o concerto com o primeiro movimento do Quarteto *Serioso* de Beethoven. Tae Ortiz, agora menos nervosa, tocou o Minueto de Boccherini, acompanhada por Biss. Jovanne Jean-François e Carolina Jimenez tocaram o adágio do Concerto em Sol Menor de Vivaldi para dois violoncelos. Vanessa Centeno e Ruth Desrosiers, violinistas, executaram "Os dois granadeiros", de Schumann. A peça principal foi o Quinteto para Piano em Fá Menor de Brahms, um monumento escarpado do repertório de câmara, que Biss e o Quarteto Providence interpretaram num nível que teria

satisfeito a maioria das plateias de música de câmara. Dois adolescentes magricelas acompanharam com batidas do pé os ritmos fortes do *scherzo*. "Aquilo foi legal", disse um deles depois. "Quero tocar piano um dia", um menino de oito anos que estava atrás de mim disse para a mãe.

Depois do concerto, enquanto as pessoas se estendiam em conversas e as crianças menores voltavam a correr pela quadra, David, o irmão de Ruth Desrosiers, um rapaz corpulento com camiseta da Universidade Shady, andou na direção do piano em que Biss acabara de martelar a coda do quinteto de Brahms. David é um dos alunos de viola de Sebastian Ruth, mas também aprendeu sozinho um pouco de piano. Ele se aproximou do instrumento de forma meio furtiva, mas Biss percebeu e observou com curiosidade o garoto iniciar uma melodia bluesada aparentemente de invenção sua, com uma forte linha de baixo e uma melodia sinuosa. Na verdade, era uma variação West End de *Für Elise*, de Beethoven.

O filósofo John Dewey, em *Arte como experiência* (1934), lamentou o hábito americano de pôr a arte num "pedestal remoto".[5] Ele escreveu: "Quando atinge status de clássico, um produto artístico se torna, de algum modo, isolado das condições humanas sob as quais ganhou vida e das consequências humanas que engendra na experiência de vida real".[6] O livro de Dewey foi amplamente lido, mas seu argumento não foi de fato captado. Até hoje, as artes nos Estados Unidos, quando pressionadas, se definem em oposição à sociedade. O problema mais difícil da educação musical contemporânea talvez seja o fato de que muitos professores foram adestrados na cultura monástica do conservatório, em que o domínio da técnica é o tema dominante e na qual a discussão do sentido social, político ou espiritual da música é muitas vezes desestimulada. Diz o estudioso canadense Paul Woodford, num longo ensaio sobre a relação entre as ideias de Dewey e o ensino de música: "Em minha experiência pessoal, poucos alunos de música que entram no último ano são capazes de distinguir marxismo de capitalismo, capitalismo de democracia, a esquerda da direita

em política, ou o moderno do pós-moderno".[7] Eles são, em termos culturais, sábios idiotas.

Releasing the imagination, o livro de Maxine Greene que tanto impressionou Ruth, propõe que as artes devem ser incorporadas à cultura democrática, não por si mesmas, mas em nome da democracia. Ela acredita que as crianças podem obter uma compreensão mais profunda do mundo olhando para ele do ponto de vista peculiar de uma obra de arte. Diz ela: "Aproveitar a imaginação é conseguir romper com o que se supõe fixo, acabado, objetiva e irrestritamente real".[8] As crianças aprendem a notar detalhes surpreendentes que ajudam a destruir um estereótipo popular; elas passam a tolerar a diferença, acostumam-se com as idiossincrasias. Elas também podem experimentar um choque de percepção que lhes mostre possibilidades alternativas em sua vida, tenham ou não essas possibilidades e essa vida uma relação óbvia com a obra de arte em questão. Desse modo, afirma Greene, até mesmo as formas de arte mais antigas se tornam veículos de pensamento democrático porque, ao transcender o tempo, tornam-se parte de qualquer tempo.

Mas por que Brahms? Não é simplesmente uma fantasia comodista achar que a música de câmara alemã pode mudar o mundo de uma menina cuja mãe sobrevive com auxílio-alimentação?

Ruth fez uma pausa e seu sorriso de lástima indicava que já havia respondido a essa pergunta muitas vezes.

"Não sei como isso funciona", disse ele. "Imagino que, no começo, é algo que quero fazer para mim mesmo. Porque há uma coisa muito deprimente na carreira de intérprete hoje em dia. Não falo apenas em termos da perspectiva de conseguir um emprego. Falo também do que você sente quando consegue um emprego. Você fica naquele mundo apertado, fechado. Você toca geralmente em concertos caros para pessoas que podem pagar por eles e que já são escoladas nisso. Você combate o sentimento de que aquilo não é real. Conseguimos colaboradores maravilhosos como Jonathan Biss porque outras pessoas também estão combatendo esse sentimento. Elas querem uma ideia muito mais visceral de vínculo emocional.

"Aqui me alimento de toda essa energia ao meu redor, essa energia rebelde, e estou tocando para gente que não costuma conhecer nada dessa música. Estamos aqui produzindo à medida que avançamos, porque não somos professores no sentido convencional e não somos intérpretes no sentido convencional. Esperamos não estar apenas espalhando experiências aqui e ali, esperamos estar criando uma continuidade de um ponto para o outro. Mas eu não sei realmente que efeito estamos causando. Com certeza, estamos felizes. É como se nunca tivéssemos saído da faculdade. Colamos cartazes, organizamos coisas no último minuto, fazemos apresentações em qualquer espaço disponível.

"Mas o que isso faz? Não sei se muda alguma coisa num único momento da vida de alguém. Mas talvez mude o modo de pensar de alguém. Maxine Greene fala sobre as oportunidades criadas pela arte, essa misteriosa clareira na vida das pessoas, de tal forma que elas possam sair da floresta e respirar. Talvez, nesse momento, a música se torne uma parte importante da vida delas. Ou talvez elas usem a clareira para se verem sob uma nova luz e fazerem algo diferente. Poderia ser qualquer tipo de música, poderia ser outra forma de arte."

Ruth olhou para a Westminster Street, que estava vazia de gente.

"É claro, tudo está cheio de contradições", continuou ele. "Deixe-me contar uma história sobre Vanessa Centeno, que está conosco há muitos anos. A mãe tem vários empregos, dia e noite. Ela não quer que a filha tenha o mesmo tipo de vida. Saiu um artigo sobre nós num jornal, para o qual ela foi entrevistada e disse que adora nossos programas porque a música clássica é 'para gente que tem classe'. Foi engraçado ela dizer isso quando tudo o que faço é uma tentativa de desfazer esses estereótipos, desconstruir a ideia de que essa música tem 'classe' e defender que qualquer um pode fazer música em qualquer lugar, em qualquer momento.

"A mãe de Vanessa e eu temos ideias completamente diferentes na cabeça. Eu estou tentando sair do mundo em que ela está tentando entrar. Mas, no fim das contas, estamos indo na mesma direção." Ele estendeu o braço na direção da porta e da rua. "Estamos ambos andando na direção do Violino."

* No jazz, equivale aos *fours*, grupos de quatro compassos em que instrumentistas alternam solos como numa competição. (N. T.)

15. A voz do século: Marian Anderson

No Domingo de Páscoa de 1939, a contralto Marian Anderson cantou nos degraus do Memorial de Lincoln. As Filhas da Revolução Americana não a haviam deixado se apresentar no Constitution Hall, a maior sala de concertos de Washington, por causa da cor de sua pele. Em reação, a primeira-dama Eleanor Roosevelt se desligou daquela entidade e o presidente Roosevelt deu permissão para um concerto no Memorial. Setenta e cinco mil pessoas assistiram à apresentação de Anderson. O secretário do Interior, Harold Ickes, a apresentou com estas palavras: "Neste grande auditório sob as estrelas, todos nós somos livres".[1]

O impacto foi imediato e imenso: um cinejornal trazia a legenda "Capital da nação tem lição de tolerância". Mas a própria Anderson não fez nenhuma declaração óbvia. Ela apresentou, como fizera incontáveis vezes antes, uma mistura de seleções de clássicos — "O mio Fernando", de *La favorita* de Donizetti, e a "Ave Maria" de Schubert — e spirituals afro-americanos. Talvez houvesse uma sugestão de desafio em sua interpretação de "My country, 'tis of thee" ("América"); talvez uma mensagem de solidariedade quando mudou o verso "A ti eu canto" para "A ti cantamos". Mas seu protesto veio sobretudo no desdobramento de sua voz, aquele instrumento suavemente poderoso, vasto em amplitude e quente em tonalidade. Em seus primeiros anos, Anderson ficou conhecida como "a contralto de cor", mas, no final da década de 1930, ela era *a* contralto, a representante preeminente de seu tipo de voz. Toscanini disse que ela era o tipo de cantora que só aparece uma vez a cada cem anos;[2] Sibelius a saudou em seu país dizendo: "Meu teto é baixo demais para você".[3] Não havia motivo racional para que um local de concerto sério se recusasse a receber um fenômeno daquela

dimensão. Seria impossível encontrar uma manifestação mais clara de preconceito.

Uma pessoa que apreciou o significado da ocasião foi um menino de dez anos chamado Martin Luther King, Jr. Cinco anos depois, ele entrou num concurso de oratória cujo tema era "O negro e a Constituição" e mencionou a apresentação de Anderson em sua oração: "Ela cantou como nunca, com lágrimas nos olhos. Quando os versos de 'América' e 'Nobody knows de trouble I seen' soaram sobre aquela grande reunião, houve um silêncio no mar de rostos erguidos, negros e brancos, e um novo batismo de liberdade, igualdade e fraternidade. Aquele foi um tributo tocante, mas Miss Anderson não pode até agora passar a noite em qualquer bom hotel dos Estados Unidos".[4] Duas décadas depois, quando King subiu as escadas do Memorial de Lincoln para fazer o discurso "Eu tenho um sonho", ele certamente tinha Anderson em mente. Em sua peroração improvisada, recitou o primeiro verso de "My country, 'tis of thee", depois imaginou o sino da liberdade tocando em cada montanha do país.

Ickes, em 1939, atribuiu a Anderson uma palavra que a punha na companhia de Bach e Beethoven: "O talento, como a justiça, é cego [...] O talento não separa por cor".[5] Com a imensa imagem de pedra de Lincoln acima dela, com uma hoste de homens brancos distintos sentados aos seus pés — senadores, membros do gabinete, juízes da Suprema Corte — e com uma bancada de microfones reunidos à sua frente, Anderson atingiu algo maior do que a fama: por um instante, tornou-se uma figura de poder quase político. No romance *The time of our singing* [O tempo de nossa canção], de Richard Powers, uma fantasia magistral sobre raça e música, o concerto se transforma em nada menos do que a evocação dos Estados Unidos como um novo país, "uma nação que, em certo grau, ao menos em canção, é tudo o que alega ser".[6] Como não poderia deixar de ser, quando Barack Obama se tornou o primeiro presidente afro-americano dos Estados Unidos em janeiro de 2009, "My country, 'tis of thee" soou mais uma vez no Memorial, cantada por Aretha Franklin para uma multidão de 2 milhões de pessoas.

Marian Anderson nasceu em 1897, num bairro pobre de Filadélfia. O pai morreu quando ela era jovem; a mãe trabalhou numa fábrica de fumo, foi lavadeira, e por alguns anos esfregou o chão da loja de departamentos Wanamaker's. Seus dons musicais ficaram evidentes desde tenra idade, mas ela teve muita dificuldade para achar professores de canto dispostos a aceitar alguém de sua raça e seu meio. Uma profunda confiança em si mesma, pouco visível por trás de sua fachada reservada, possibilitou que sobrevivesse a uma série de decepções potencialmente esmagadoras. O revés mais duro está descrito em sua autobiografia *My Lord, what a morning* [Meu Senhor, que manhã!]: em 1914, quando se candidatou para uma escola de música de Filadélfia, a jovem recepcionista a fez esperar enquanto todos que estavam atrás dela eram atendidos. Por fim, a mulher disse: "Não aceitamos gente de cor".[7]

Anderson recebeu notícias positivas durante toda a década de 1920 — a primeira resenha sobre seu trabalho, no *New York Times*, em 1925, registrava "uma voz de extensão, cor e capacidade dramática incomuns"[8] —, mas ela precisava de tempo para dominar os detalhes mais finos de estilo e dicção em canções de língua estrangeira. Um aspecto notável de sua história, relatado na biografia escrita por Allan Keiler *Marian Anderson: A singer's journey* [Marian Anderson: a jornada de uma cantora], é que ela só encontrou reconhecimento verdadeiro quando iniciou uma longa permanência na Europa, em 1930, dando numerosos recitais com acompanhamento de piano. Os críticos alemães a receberam com respeito, e com pouca arrogância. Na Finlândia e na União Soviética, quase houve tumultos de entusiasmo. Em 1935, ela cantou em Salzburgo, provocando o comentário de Toscanini sobre a voz do século, elogio que o empresário Sol Hurok tratou de espalhar rapidamente pela imprensa. Durante uma série de turnês americanas realizadas no final dos anos 1930, ela se apresentou em salas lotadas noite após noite, transformando-se numa das cantoras mais bem pagas da época. (Em 1938, faturou quase um quarto de milhão de dólares, quantia que, ajustada para a inflação, equivaleria hoje a 3,7

milhões.) Os críticos americanos capitularam. Howard Taubman, do *Times*, que depois foi o *ghostwriter* de suas memórias, a chamou de "senhora de tudo o que contemplou".[9]

Como era sua voz no apogeu? Os discos gravados em grande quantidade entre 1936 e 1939 dão uma indicação, embora sua voz tivesse o tipo de incandescência que nenhuma máquina é capaz de captar na totalidade. Os discos por certo demonstram sua capacidade de produzir um timbre de matiz profundo em todas as partes de sua tessitura, das notas mais graves da voz feminina até a região do soprano. Quando ela canta "Erlkönig", de Schubert — em que uma criança, seu pai e o cavaleiro sem cabeça falam sucessivamente —, tem-se a impressão de ouvir três cantoras, mas não há separação vocal óbvia entre elas. Ela é meticulosa, mas raras vezes rígida, com pequenos e acariciantes portamentos nota a nota e um tom delicadamente trêmulo que acrescenta calor humano. A interpretação mais famosa de Anderson talvez seja a da *Rapsódia para contralto*, de Brahms, que ela gravou pela primeira vez em 1939, com a Orquestra da Filadélfia dirigida por Eugene Ormandy (é possível ouvi-la num cd da Pearl que reúne algumas de suas melhores primeiras gravações). No poema de Goethe em que a obra de Brahms se baseia, um espírito amargurado vagueia pelo deserto, provocando uma prece por sua redenção: "Se há em teu saltério, ó pai do Amor, um único som aceitável ao seu ouvido, refresca-lhe o coração com ele". Anderson emite sem esforço o tom curativo, mas antes disso ela mobiliza o registro mais grave de sua voz para evocar a noite negra do espírito.

Anderson era uma musicista de uma espécie pura, introspectiva, para quem os gestos grandiosos não vinham com naturalidade. O drama histórico no Memorial de Lincoln não foi algo que buscou; com efeito, ela pensou em cancelar o concerto no último minuto. Durante toda a vida, preferiu não fazer cena. Como diz Raymond Arsenault em *The sound of freedom: Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the concert that awakened America* [O som da liberdade: Marian Anderson, o Memorial de Lincoln e o concerto que despertou os Estados Unidos], sua negociação com

as leis segregacionistas americanas mostrava um "espírito de pragmatismo"[10] que poderia ser interpretado como "aquiescência". Embora se recusasse a cantar em salas que empregavam a "segregação horizontal" — ou seja, com brancos sentados nas poltronas da plateia e os negros nas galerias —, durante muitos anos ela aceitou a segregação vertical, com brancos de um lado do corredor e negros do outro. Anderson costumava fazer as refeições no quarto do hotel, para não causar complicações nos restaurantes. "Sempre tenho em mente que minha missão é deixar o tipo de impressão que tornará as coisas mais fáceis para os que vierem depois", explicou em suas memórias.[11]

De vez em quando, extraía certa dignidade da baixeza da segregação: quando o Nassau Inn, de Princeton, Nova Jersey, lhe recusou um quarto, ela passou a noite na casa de Albert Einstein. Mas em geral a humilhação era intensa. Em Birmingham, Alabama, durante a Segunda Guerra Mundial, teve de ficar do lado de fora da sala de espera da estação ferroviária enquanto seu acompanhante, o pianista alemão Franz Rupp, buscava um sanduíche para ela. Lá dentro, estava sentado um grupo de prisioneiros de guerra alemães.[12]

Quando a carreira de Anderson entrou em sua fase final, nos anos 1950 e 60, esses obstáculos começaram a desaparecer. Salas segregadas não estavam mais em sua agenda. Ela rompeu uma barreira importante em 1955, quando se tornou a primeira solista negra a se apresentar na Metropolitan Opera, no papel de Ulrica, em *Un ballo in maschera*. Já então sua voz não estava mais no apogeu, a afinação era instável e o vibrato, incômodo. Ela continuou a cantar por mais dez anos, não porque não conseguisse abandonar os refletores, mas porque as plateias não a deixavam ir embora. Apreciavam não somente o que ela era, mas o que havia sido. E ela poderia ter feito mais, se o mundo da ópera lhe houvesse aberto as portas mais cedo. Ouvi-la assumir árias de soprano como a "Casta diva" ou "Pace, pace, mio Dio" (transpostas para um tom abaixo) é perceber que ela era capaz de cantar quase qualquer coisa. Se, como disse Toscanini, uma voz assim só aparece uma vez a cada cem anos, não há sucessora à vista.

O que mudou desde que Marian Anderson fez sua ascensão solitária, deleitando-se com os aplausos entusiásticos e depois comendo sozinha em hotéis de segunda classe? Com certeza ela tornou o caminho mais fácil para as cantoras negras que vieram depois dela. Leontyne Price desfrutou de triunfos operísticos que lhe foram negados, e depois de Price vieram estrelas como Shirley Verrett, Grace Bumbry, Jessye Norman e Kathleen Battle — embora os percalços da carreira de Battle possam indicar as dificuldades que esperam uma diva negra que não se esforça para evitar fazer uma cena. As oportunidades para cantores negros têm sido muito mais limitadas, apesar do trabalho pioneiro de Roland Hayes, Paul Robeson, Todd Duncan e George Shirley, entre outros. É difícil encontrar regentes afro-americanos: o mais proeminente é James DePreist, não por acaso sobrinho de Marian Anderson. De acordo com estatísticas compiladas pela Liga das Orquestras Americanas, somente 2% dos músicos de orquestra são negros. Compositores afro-americanos estão espalhados pelos corpos docentes universitários, mas raramente conseguem estreias de vulto. Na maioria dos lugares, o contingente negro da plateia de música clássica é minúsculo.

Em grande medida, essa brecha racial deriva diretamente do preconceito. O racismo não desapareceu das instituições clássicas depois que Anderson atingiu o auge da fama. Pensemos na carreira da cantora e compositora Nina Simone, que no início queria ser concertista de piano. Anderson era uma heroína para ela e sua família; um de seus tios conhecia bem a cantora. Mas, como não conseguiu lugar no Instituto de Música Curtis, por motivos que ela considerou raciais, Simone passou a tocar e cantar em clubes noturnos. Em sua autobiografia *I put a spell on you* [Eu te enfeitiço], Simone explica: "Minha música se dedicava a um objetivo mais importante do que a busca da excelência da música clássica: dedicava-se à luta pela liberdade e pelo destino histórico de minha gente".[13] Miles Davis usou uma linguagem mais grosseira quando explicou por que desistiu de estudar trompete na Juilliard: "Nenhuma orquestra sinfônica branca iria contratar um negro escroto como

eu".[14] E ainda tirou sarro de um professor que declarou que "os negros tocavam blues porque eram pobres e tinham de colher algodão". Davis, cujo pai era um dentista bem-sucedido na vida, perdeu confiança na escola logo depois.

Há outra explicação, menos dolorosa, para a ausência de afro-americanos na música clássica: a partir do jazz, os músicos negros inventaram sua forma própria de arte, e o talento que poderia ter dominado a música instrumental e a composição contemporânea migrou para outro lugar. Talvez Simone viesse a ser uma excelente pianista de concerto e Davis sem dúvida teria sido um primeiro trompete sensacional numa grande orquestra, mas é difícil imaginar que teriam encontrado uma realização tão criativa nessas carreiras. Em vez disso, eles utilizaram a formação clássica para acrescentar dimensões novas ao jazz e ao pop. Davis, admirador de Stockhausen, fazia questão de criticar a "mentalidade de gueto" que impedia que alguns músicos negros investigassem a música clássica. Simone, por sua vez, jamais esqueceu a música de sua juventude: "Bach fez com que eu dedicasse minha vida à música", escreveu em suas memórias.[15]

Em maio de 1965, nos tensos meses decorridos entre o assassinato de Malcolm X e os tumultos de Watts, em Los Angeles, Nina Simone gravou "Strange fruit", a balada contra os linchamentos imortalizada por Billie Holiday em 1939 (por acaso, a gravação original de Holiday foi feita sete dias depois do concerto de Páscoa de Marian Anderson). Os fantasmas da tradição clássica pairam sobre a versão radicalmente retrabalhada de Simone: o acompanhamento de piano se transforma num lamento à maneira barroca e há uma forte reminiscência de "Der Doppelgänger", de Schubert, uma canção que Anderson cantava num inesquecível estilo soturno. No clímax — "Para o sol apodrecer, para as folhas caírem" —, Simone deixa sua voz de tom imaculadamente verdadeiro se dissolver num lento e agonizante glissando, atravessando o lamentoso intervalo de quarta. A canção de Schubert é sobre pesadelos recorrentes, tragédias idênticas sendo representadas de vida em vida; Simone, numa fúria divina, conta, de certa forma, a mesma história.

É triste, mas os músicos clássicos afro-americanos de hoje parecem quase tão solitários quanto sempre foram. Eles estão acostumados a ser vistos como paradoxos ambulantes. William Eddins, diretor musical da Sinfônica de Edmonton, tratou dessa situação em seu blog Sticks and Drones. Na comunidade negra, escreve Eddins, a música clássica é "vista com intensa suspeita" como "um dos últimos verdadeiros baluartes da segregação nos Estados Unidos".[16] Eddins tem opinião diferente: "Se você me puser contra a parede e me pedir que descreva um incidente realmente racista que tenha acontecido comigo nessa atividade, é provável que eu fique com cara de tacho, pois não consigo me lembrar de nada disso". Para ele, o problema é de percepção: os afro-americanos acham que a música clássica é para outras pessoas, e a quase total ausência de ensino de música nas escolas públicas impede que uma história diferente seja contada. "As pessoas tendem a manter e ouvir a música que ouvem desde a infância", escreve Eddins.

A ironia da história é que a música clássica se tornou uma cultura muito mais heterogênea desde a época em que Anderson cantou no Memorial. O regente mais falado do momento é Gustavo Dudamel; o pianista superstar é Lang Lang; o mais famoso de todos os músicos clássicos é Yo-Yo Ma (quando falam da "brancura" desse mundo, muitos tendem a contar os asiáticos como brancos). Não mais patrimônio europeu, a música clássica é um negócio poliglota com uma plateia global. Por que ainda parece inerentemente implausível que uma pessoa negra componha uma ópera para a Met, ou se torne o diretor musical da Orquestra da Filadélfia? Coisas mais improváveis já aconteceram, como a eleição de um presidente dos Estados Unidos meio do Kansas, meio do Quênia. Por falar nisso, o presidente Obama parece ter um gosto pela música clássica: em 2005, ele narrou uma apresentação de *Lincoln portrait*, de Aaron Copland. O regente foi William Eddins, que depois observou que seu solista estava bem preparado. Alguns recitais cuidadosamente montados na Casa Branca poderiam romper o impasse que Eddins descreve.

Marian Anderson morreu em 1993, aos 96 anos. Os necrológios apontaram o concerto no Memorial de Lincoln como o apogeu de sua carreira, mas sua autobiografia deixa a impressão de que outras experiências lhe deram uma satisfação mais profunda. Para Anderson, o Domingo de Páscoa de 1939 talvez tenha sido um triunfo ambíguo, que marcou um avanço importante nos direitos civis, mas, no âmbito da vida privada, interrompeu seu sonho de uma vida puramente musical. Uma artista se transformou em símbolo. Suas lembranças mais felizes, podemos inferir, eram aquelas das excursões internacionais dos anos 1930, quando os críticos europeus declararam que ela era uma cantora a ser observada, os finlandeses enlouqueceram, Toscanini se derramou em elogios e ela se tornou nada menos — e nada mais — do que uma das grandes vozes de seu tempo.

16. A montanha musical: No interior do Marlboro Retreat

Mitsuko Uchida, pianista de inteligência aguda e cordialidade encorajadora, poderia passar seus verões indo de um festival a outro, hospedando-se em hotéis de luxo e casas de campo particulares. Em vez disso, ela fica no campus do Marlboro College, uma pequena instituição de ciências humanas no sul de Vermont. Desde 1951, é lá que acontece o Marlboro Music, uma reunião de verão sem grande alarde externo que funciona ao mesmo tempo como um festival de música de câmara, uma espécie de escola de aperfeiçoamento para jovens músicos de talento e uma cúpula da intelligentsia musical. Uchida e o pianista Richard Goode são codiretores do evento e se alternam anualmente no papel de liderança; no verão de 2008, quando fiz três visitas, Uchida estava em residência do final de junho até o início de agosto. Ela desempenha vários papéis no mundo de Marlboro — alta sacerdotisa, mentora, provocadora, boba da corte e árbitra de estilo.

Marlboro é um fenômeno singular. O grande pianista austríaco de nascimento Rudolf Serkin, cofundador do evento e seu líder durante muito tempo, declarou certa vez que desejava "criar uma comunidade quase utópica",[1] em que os artistas pudessem esquecer o comércio e fugir para um reino puramente musical. Marlboro já foi comparado a um kibutz, a uma comuna hippie, a Shangri-La, a um culto (mas "um culto bom"), ao Instituto de Estudos Avançados de Princeton e à fazenda de *A revolução dos bichos*, de George Orwell, onde "todos os animais são iguais, mas alguns animais

são mais iguais que outros". Em certos dias preguiçosos, transforma-se num acampamento intelectual em que músicos vão nadar no lago local.

Em Marlboro, Uchida segue uma rotina estabelecida. Entre nove e meia e dez horas da manhã, ela chega à cafeteria do campus, onde servem desjejum para os que perderam o bufê da manhã no refeitório. Jovens músicos estão jogados pelos sofás azuis e roxos da sala e ela se detém para conversar com eles. Com exceção de seus óculos escuros Peggy Guggenheim — um modelo azul brilhante com extremidades pontudas, inspirado numa máscara de Carnaval veneziano —, ela se veste com simplicidade, muitas vezes com calças e blusão de moletom com o nome do Marlboro College. Um dia, estava tocando "House of the rising sun" no som da cafeteria, seguido de um rag de Scott Joplin. Uchida sacudiu-se ao som da música enquanto se aproximava do balcão para fazer seu pedido. Seu prato preferido é o egg McMarlboro, um sanduíche de ovo frito, tomate, *cheddar* de Vermont e bacon. A maioria dos fregueses é servida em pratos de papel, mas o de Uchida foi levado numa bandeja de madeira, com um cappuccino em xícara de porcelana.

Matan Porat, um compositor e pianista nascido em Israel, com uma melena estilo Beethoven incrivelmente embaraçada, sentou-se diante de Uchida e notou o cappuccino. "Beleza!", exclamou. "Não sabia que estavam fazendo isso."

"Na verdade não estão, mas fazem para mim. Devo me permitir alguns pequenos luxos", disse ela, sorrindo, e depois tomou um gole.

O oboísta James Austin Smith, que se formara pela Escola de Música de Yale na primavera anterior, despencou no sofá adjacente e apoiou os pés com sandálias sobre a mesa. Os oboístas, com seu repertório de câmara limitado, têm menos motivos para se sentirem intimidados pela pianista do que outros que talvez sonhem em tocar com ela; de qualquer modo, Smith e Uchida estabeleceram uma relação brincalhona. Smith anunciou que estava acrescentando alguns ornamentos, ou elaborações musicais não escritas, à sua parte numa sinfonia de Haydn que seria apresentada informalmente naquela noite.

“Seu atrevido!”, exclamou Uchida, simulando estar horrorizada. “Nada de ornamentos ilegais! Proíbo você!”

Uchida fala uma língua que só pode ser descrita como sendo Uchida. Em 1961, quando tinha doze anos, seu pai, um diplomata japonês, foi nomeado embaixador na Áustria, e ela passou a adolescência em Viena, onde se tornou fluente em alemão. Com vinte e poucos anos, mudou-se para Londres, que ainda é seu lar, e adquiriu uma espécie de sotaque nipo-austro-britânico. (Em 2009, a rainha Elizabeth ii lhe concedeu o título de comendadora da Ordem do Império Britânico.) Seus muitos verões em Marlboro acrescentaram ao seu repertório um considerável vocabulário americano, que ela está sempre buscando expandir. “O que é ‘*ditzy*’?”, perguntou a certa altura. “Não muito brilhante? Falador, mas não muito brilhante? O.k.! Saquei!”

Sua fala cai num padrão de frases ascendentes seguidas por explosões de matraca. No café da manhã, ela mantém todos paralisados com uma barragem de histórias, epigramas, juízos instantâneos e fofocas. Sobre um instrumentista muito badalado: “Para os alemães, a melhor coisa desde Karajan. Karajan, é claro, foi a melhor coisa desde Hitler”. Sobre uma cantora veterana: “Ela não tem nada no cérebro, mas é uma instrutora fantástica”. Sobre um regente célebre: “Obviamente, ele tem carisma. Mas eu não quero carisma. Quero outra coisa”. Sobre prodígios: “Você quer ser operado por um cirurgião de vinte e um anos genial? Quer ir ao teatro e ver um adolescente interpretar o rei Lear?”. Esses comentários são muitas vezes acompanhados por um riso desvairadamente oscilante que parece um bando de aves canoras prontas para serem transcritas por Olivier Messiaen. Quando se prepara para lançar um de seus dardos verbais, ela aperta os olhos e franze os lábios. Quando tem palavras de elogio, arregala os olhos, põe a mão no coração e inspira profundamente.

Estávamos na última semana de junho. A população de Marlboro — treze pianistas, 43 músicos de cordas, dezesseis músicos de sopro e metal e nove cantores, junto com uma equipe de administradores, instrutores, organizadores, bibliotecários, engenheiros de som, técnicos de piano,

recepcionistas, internos, cozinheiros, babás e um salva-vidas — já estava em residência havia uma semana. Tinham se instalado em dormitórios estudantis, apartamentos e cabanas. Alguns estavam surpresos por se verem de volta a um estilo de vida estudantil, compartilhando banheiros e ficando acordados até altas horas. Mas todos sabiam que um estágio bem-sucedido em Marlboro pode praticamente garantir uma carreira. Mais de cem ex-alunos estão empregados em oito das principais orquestras americanas, 22 somente na orquestra da Metropolitan Opera. O mais venerável dos quartetos de cordas do país, o Guarneri, que se aposentou em 2009, formou-se em Marlboro em 1964. Os quartetos Emerson, Juilliard, Orion e St. Lawrence também têm ligações com Marlboro, e Murray Perahia, Joshua Bell e Hilary Hahn receberam orientação inicial aqui. Peter Serkin, filho de Rudolf, fez sua estreia em Marlboro em 1958, aos onze anos de idade, e seguiu adiante para ter uma carreira importante.

Uchida volta sempre porque adora a chance de mergulhar na música de uma maneira que nenhuma outra instituição permite. "Estive aqui quando era muito jovem, em 1974", contou-me ela. "Foi um período maravilhoso, mas não compreendi muito bem. Quando voltei, em 1992" — Serkin havia morrido no ano anterior e Uchida se tornou assessora não oficial, para depois ser nomeada oficialmente em 1999 —, "então entendi. Fiquei fissurada. Em Marlboro, você ganha uma maneira diferente não apenas de ver o mundo, mas também de ver a vida. Se você passa semanas junto, dia após dia, fazendo as refeições junto, batendo papo, bebendo cerveja e Deus sabe lá o quê, você começa a ter um perfil básico do que significa de fato ser um músico, ao contrário de voar de cidade em cidade e ensaiar o trio 'Arquiduque' por meia hora e depois entrar no palco. Em última análise, Marlboro tem a ver com o conceito de tempo. Temos tempo para ensaiar, tempo simplesmente para pensar. Mas nunca tempo suficiente. O tempo anda devagar e acelera."

Após o desjejum, Uchida pratica em seu apartamento por várias horas, repassando seu repertório da próxima temporada. Esses períodos de pesquisa se tornaram vital para sua evolução. Quando fez seu nome pela

primeira vez, na década de 1980, como especialista em Mozart, ela se destacou principalmente pelo fraseado fluido e pela tonalidade brilhante. Ao longo dos anos, seu repertório se ampliou — num recital no Carnegie Hall, ela combinou peças de Bach com as obras elegantemente enigmáticas do compositor contemporâneo húngaro György Kurtág — e suas interpretações adquiriram uma profundidade filosófica. Nas últimas sonatas de Beethoven e Schubert, ela invoca uma paisagem emocional fraturada, até mesmo caótica, sem cometer nada parecido com um gesto excessivo. Mozart continua a ser sua terra natal. Na mesma noite em que James Smith inseriu seus ornamentos atrevidos na Sinfonia nº 96 de Haydn, Uchida uniu-se a uma pequena orquestra de Marlboro para repassar o Concerto nº 12 em lá de Mozart. A performance, com algumas entradas inexatas, não foi perfeita, mas teve outras vantagens: a execução musical foi relaxada, fluindo com naturalidade, afetuosamente humana. Apenas algumas dezenas de pessoas assistiram à interpretação que, em sua intimidade, provavelmente chegou mais perto dos concertos do próprio Mozart do que costuma acontecer numa sala moderna.

Há décadas que se vê uma placa ao lado da estrada que atravessa o campus de Marlboro: cuidado: músicos em atividade. Os intérpretes ficam livres de agendas apertadas; diretores, agentes e o pessoal da publicidade não observam das janelas. Obras de Beethoven, Schubert e Brahms se fundem numa paisagem que lembra os cenários pastorais que as inspiraram; quando Uchida e um grupo de músicos ensaia um quinteto de Dvor ˇ ák numa cabana no alto de um morro, a música se mistura a fugas de cantos de pássaros e ao ostinato dos insetos. Afora a internet wireless, os participantes estão efetivamente isolados numa existência pré-moderna em que se caminha o dia inteiro e se fazem refeições em longas mesas comunitárias que incluem tanto pirralhos como octogenários. Acima de tudo, como diz Uchida, Marlboro provoca um alongamento e uma desaceleração do tempo. Todos os músicos dizem a mesma coisa: de setembro a maio, quando tocam em centros de artes antissépticos do pós-guerra depois de uma ou duas horas de ensaio, eles fecham os olhos e pensam em Marlboro.

Rudolf Serkin — ou Mr. Serkin, como o pessoal mais antigo de Marlboro ainda o chama com reverência — assombra o campus onde passou os últimos quarenta verões de sua vida. A personalidade dividida do lugar, sua recusa em se decidir entre a solenidade teutônica e a anarquia americana, reflete o caráter de Serkin. Músico de dedicação maníaca, ele praticava escalas durante horas sem fim e, nos ensaios de conjunto, se irritava com detalhes até que seus colaboradores estivessem em ponto de bala. Em outras ocasiões, comportava-se como colegial excêntrico. Era famoso por pregar peças; Arnold Steinhardt, o primeiro violino do Quarteto Guarneri, se lembra da vez em que uma bombinha explodiu sob o capô de seu carro. Contudo, não suportava músicos sem experiência que pretendiam tratá-lo como igual. Conta-se a história de um jovem músico que estava virando páginas para Serkin e se intrometeu para dizer, a respeito de determinado trecho: "Rudi, e se você tentasse desse jeito...?". Serkin agradeceu com a cara amarrada. Pouco depois, ouviu-se um rugido de raiva atrás de uma porta fechada.

O violinista e violista Phillip Naegele veio a Marlboro no primeiro verão e depois retornou cerca de cinquenta vezes. "O que eu me lembro de Serkin?", diz ele. "Ah, a enorme vitalidade. Ele tinha uma verdadeira fazenda numa estrada de terra, com um pomar de pêssegos, cavalos, galinhas, tudo a que tinha direito. E ele ia e voltava entre a lama, as vacas, as crianças, os cães e Beethoven. Sua vitalidade era inseparável de sua ligação física com a terra. Ele era um grande caminhante, sempre subindo montanhas. Como Gustav Mahler. Também se parecia um pouco com Mahler. Tinha mãos duas vezes maiores e mais pesadas que as de qualquer pessoa e era capaz de tocar com mais suavidade do que ninguém, porque não tinha de forçar. Tinha uma casa absolutamente impecável em termos da decoração, da arte, dos livros, da comida. Mas tinha um senso de humor que era mais do que pé no chão."

Serkin nasceu em 1903 na Boêmia, numa família de judeus pobres do Leste Europeu. Como contam Stephen Lehmann e Marion Faber na

biografia que escreveram do pianista, Serkin mostrou talento pela primeira vez quando ouviu uma de suas irmãs ao piano. "Está tudo errado", disse o menino, rompendo em lágrimas.[2] Aos nove anos, foi estudar em Viena, onde caiu sob a influência do pedagogo e ativista social Eugenie Schwarzwald. Por intermédio dele, Serkin conheceu Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Karl Popper e Arnold Schoenberg, com quem estudou composição. As reuniões de luminares promovidas por Schwarzwald nos verões, em refúgios nas montanhas, influenciaram Marlboro, assim como a Sociedade de Apresentações Musicais Privadas de Schoenberg, que tentava se livrar da cultura de concerto comercial.

A força dominante na vida de Serkin foi o violinista alemão Adolf Busch, um intérprete brilhante que detestava o virtuosismo exibicionista e se dedicava quase como um monge aos pontos culminantes do repertório de câmara e solo da música alemã. Serkin conheceu Busch em 1920, ainda na adolescência, e adotou o sistema de crenças do violinista. "É a filosofia da *Werktreue*, de ser absolutamente fiel à partitura", diz Richard Goode, que veio para Marlboro quando tinha quinze anos. "Podem-se discutir as limitações dessa postura hoje, mas naquela época esse idealismo era importante." (Goode leva adiante a tradição em interpretações soberanas de Bach, Mozart, Beethoven e Schubert.) Serkin passou a morar com Busch e, em 1935, casou-se com Irene, filha do violinista. Os dois músicos se apresentaram como um duo por toda a Europa, estabelecendo padrões para a execução de música de câmara. Busch também liderava o Quarteto Busch, cujas gravações vigorosas de Beethoven e Schubert hipnotizaram a jovem Mitsuko Uchida.

Quando Hitler assumiu o poder, a carreira alemã de Serkin acabou rapidamente, e Busch, que não era judeu, reagiu cancelando todos os seus compromissos na Alemanha. Ele pagou um preço por esse ato raro de solidariedade: quando tentou se estabelecer nos Estados Unidos, para onde se mudou em 1939, fez poucos progressos, pois seu tom levemente austero não agradou às plateias acostumadas com a suavidade de Heifetz e Kreisler. Em 1940, Busch sofreu um ataque cardíaco que limitou ainda mais sua

carreira pública. Mudou-se para a pequena cidade de Guilford, no Vermont; a filha e o genro se mudaram para a casa ao lado. Para eles, os arredores lembravam a Suíça e os bosques de Viena.

Surgiu então a ideia de que Busch e seu irmão, o violoncelista Herman, deveriam reunir vários outros refugiados — o flautista francês Marcel Moyse, seu filho Louis e a esposa deste, a violinista Blanche Honegger Moyse — para montar uma escola de música de verão no Marlboro College, que abrira em 1946, no terreno de uma fazenda leiteira das proximidades. De início, Serkin não tinha intenção de se envolver muito. Busch deu à iniciativa sua filosofia central: o conceito de mestres músicos orientando os neófitos, a ênfase no ensaio e na conversação, em vez de desempenho e publicidade. (Busch se queixava de que os músicos de Nova York eram obcecados por "cobrir tudo e apenas tocar as notas certas [...] O amor pela música raramente estava presente".[3]) Após a morte de Busch, em 1952, Serkin assumiu e foi o diretor de Marlboro até sua morte.

Nos primeiros anos, reinou o tumulto e Serkin doava grande parte da renda ganha nos concertos para manter a operação em funcionamento (ungido por Toscanini, Serkin se deu muito melhor do que Busch nos Estados Unidos). Naegele lembra que alguns candidatos a aluno entravam no refeitório — outrora um estábulo — e iam embora, sem poder acreditar que uma chusma de estrangeiros bebendo cerveja e fumando cachimbo tivesse alguma coisa a oferecer. Mas os músicos jovens logo entenderam o que tinham a ganhar ali, e a fama de Marlboro cresceu de ano para ano. O violoncelista Pablo Casals começou a visitá-lo em 1960, e sua fama atraiu a imprensa internacional. A gravadora Columbia lançou discos de sucesso na série Music from Marlboro. Quando Casals completou 91 anos, em 1967, a *Bell Telephone Hour* dedicou um programa nacional a suas atividades em Marlboro.

"Quando Casals veio, o equilíbrio foi alterado, e nem sempre para o bem", disse-me Goode. "O culto da personalidade em torno dele era imenso." Naegele também experimentou um grau de alienação: "Casals podia fazer o que quisesse. Ele tinha o lugar inteiro na mão. E havia algo de

sobrecarregado, forçado, quase histérico em relação ao modo de tocar naquele período. O 'alvoroço de Marlboro', assim chamou o crítico Michael Steinberg. Corríamos o risco de nos transformarmos numa ortodoxia. Marlboro quase se sufocou em seu sucesso."

Depois de certo ponto, Serkin, que nutria suspeitas inatas em relação à publicidade, começou a evitar as investidas do mundo externo. Quando a *New Yorker* se propôs a publicar uma longa matéria sobre ele e o festival, disse não. Aconteceu uma espécie de limitação — uma volta à informalidade tranquila dos primeiros tempos. Essa cautela continua. Os marlboristas lembram com pesar o que aconteceu há alguns anos, quando Lang Lang, o superastro chinês, deu uma passada por lá. "Gente, este lugar poderia ser realmente famoso!", consta que o pianista declarou. O lugar preferia não sê-lo.

Yo-Yo Ma e Emanuel Ax são dois das centenas de músicos que já fizeram a peregrinação. Em 3 de agosto de 1973, eles tocaram pela primeira vez juntos, numa apresentação em Marlboro do Quarteto para Piano em Dó Menor de Brahms. Eles relembraram suas experiências no Café Ronda, perto do Lincoln Center.

"Nós nos conhecemos antes, na cafeteria da Juilliard", disse Ax. "Acabamos sendo colegas de quarto em Marlboro, embora você nunca estivesse no quarto. Você estava sempre com Jill."

"Conheci Jill, minha esposa, em Marlboro", explicou Ma.

"Você lembra o ensaio final do Brahms, quando Mister Serkin chegou? Ele tinha aquela coisa — o que quer que estivesse impresso na música, era aquilo que se tinha de tocar. Se, digamos, o registro mais alto tem uma nota que é muito difícil e é mais fácil tocar aquela nota com a mão esquerda, *não* faça isso." Ax mencionou a sonata "Hammerklavier", de Beethoven, que começa com um rápido salto na mão esquerda. A maneira fácil de resolver isso é dividir o salto entre as mãos. "Alguém fez isso numa audição. Foi a conta."

"*Zank you very much!*", disse Ma, imitando o sotaque de Serkin. "*Zank you very much for findink ze time!*"*

"Aquele sujeito poderia ter tocado como Horowitz e não teria entrado", continuou Ax. "Então, no quinteto de Brahms tem um ponto horrível no último movimento, em que eu não conseguia esticar minha mão o suficiente para tocar um acorde. Então eu o arpejei. '*Ach!*', exclamou Serkin. 'Não há *arpeggiando* nesse acorde.' 'Eu sei, Mister Serkin, mas minha mão não é bastante grande.' E ele disse: 'Não se preocupe! No concerto, ela vai crescer um pouquinho.'"

"Ele disse que sua mão ia crescer?", perguntou Ma.

"Um pouquinho, sim. O que aconteceu foi que toquei o acorde e também toquei todas as notas intermediárias. E ficou bom. Ele ficou feliz com isso."

Enquanto Ax idolatrava Serkin — naquele verão, ele falou muito brevemente com o grande homem, sem conseguir achar coragem para ter uma conversa mais longa —, Ma ficava boquiaberto com Pablo Casals, que havia tocado para a rainha Vitória na juventude e continuava ativo com mais de noventa anos.

"Toquei para Casals numa aula", disse ele. "Ele não parava de dizer 'não consigo ouvi-lo! Não consigo ouvi-lo!'. Essa era a reação. Mas foi ótimo, especialmente quando ele regeu a orquestra em — acho que foi na Quarta do Beethoven. Porque lá estava aquele sujeito que tinha de usar uma coisa de oxigênio nos bastidores, que precisava de duas pessoas para ajudá-lo a caminhar. Você acha que ele está prestes a morrer. E então a música começa." Ma imitou um ancião encolhido voltando à vida, crescendo em estatura, erguendo os braços no ar e gritando comandos vagos: "*Nãão! ... Beethoven! ... Mú-u-u sica! ... Crescendo!*". Ma continuou: "Eu não tinha tanta certeza de que queria seguir uma carreira musical naquela época. Não tinha certeza de que a música era tudo o que se dizia. Mas ver um cara como aquele, que podia estar aposentado há muito tempo, se levantar para a Quarta de Beethoven — de onde vem aquela energia? E percebi que havia alguma coisa muito poderosa em ação."

Cada figura mais antiga tinha um método distinto. Moyse, o mestre da escola francesa da flauta, fazia seus alunos repassarem árias de óperas para que aprendessem a imitar a voz humana. O pianista polonês Mieczysław Horszowski falava pouco, e às vezes apenas apontava e sorria diante de um trecho da partitura. Felix Galimir, o superculto violinista vienense, treinava os músicos na psicologia da música de câmara na qual, como diz Ax, "ninguém lidera e ninguém segue". Alexander Schneider, do Quarteto de Budapeste, era um vulcão de sotaque russo que exortava e admoestava seus pupilos. E Isidore Cohen, por longo tempo violinista do Trio Beaux Arts, estimulava a independência. Ma disse: "Ele olhava para você, fumando um cigarro, e dizia: 'O que você acha? Deve ter um decrescendo aí?'. Ele nos forçava a fazer escolhas".

"Talvez houvesse em Marlboro quem usasse a ideia da música de câmara como um porrete — um porrete para bater nas pessoas", acrescentou Ax. Ele imitou o tom afetado de um sujeito idoso que desaprova: "'Eu sei que ele toca bem o instrumento, mas não sabe nada de música de *câ-â-â-mara*'. Mas, no fim das contas, não havia ortodoxia".

"Não podia haver", acrescentou Ma. "Porque estávamos diante de todos aqueles diferentes personagens, com seus métodos diferentes, apaixonados cada um a sua maneira."

Uchida e Goode admiram o que Busch e Serkin criaram e não desejam alterar a fórmula. Mas deixaram suas marcas na instituição. "Quando voltei pela primeira vez, em 1991, cada segunda palavra era 'Rudi nunca fez isso', 'Mister Serkin nunca fez aquilo'", contou-me Uchida. "Ninguém diz mais coisas como essas. Richard e eu trabalhamos realmente duro nisso. O lugar está mais aberto — sim, com certeza. Sempre estou de antenas ligadas. Cuido daqueles que precisam de mais atenção. Aqueles que têm muito talento, mas não são — sabe como é — gênios. É por isso que vou sempre à cafeteria. Dou uma farejada no ambiente. Sempre sei quem está saindo com quem — Richard não tem a menor ideia! E veja, Richard e eu somos ambos figurinhas difíceis. Mas temos carreiras. E é isso o que digo para a garotada — se *eu* posso ter uma carreira, qualquer um pode."

Nos velhos tempos, com diversos egos masculinos competindo para mandar, havia alguma coisa de quase machista em Marlboro. Uchida, ao mesmo tempo uma personalidade e uma intérprete, projeta autoridade sem exigi-la. A meio-soprano Rebecca Ringle relembrou o que Uchida disse depois de ensaiar o Concerto em Lá Maior de Mozart: "Ela disse de um trecho: 'É feliz, mas é poderoso. É o jeito como as mulheres podem ser agora — felizes, boas, belas, poderosas'. E eu quase chorei quando ouvi isso, porque é isso que ela é. Ela é tão pequena e delicada, mas poderosa de verdade e sem dúvida feminina e totalmente inteligente".

Dizem que os verões de Uchida e os verões de Goode têm identidades diferentes. Goode tende a provocar uma atmosfera mais relaxada, mais libertina. "Ele é um homem incrivelmente doce, distante em seu próprio mundo", disse-me um músico. "Ele pensa na música, em vez de em si mesmo. É muito engraçado nos ensaios. Às vezes, diz 'vamos fazer isso de novo', não porque o trecho precise ser mais trabalhado, mas simplesmente porque ele o adora e quer ouvi-lo mais uma vez. Mitsuko é mais intensa. Ela está sempre observando, sempre ouvindo. Quando diz 'Ben Beilman é *bem bom*', todo mundo nota." (Beilman, um violinista de dezenove anos fantasticamente maduro, estudava no Instituto Curtis, na Filadélfia.) "Juntos, os dois são pais adotivos perfeitos."

A maioria dos músicos jovens aceitos em Marlboro passa dois ou três verões consecutivos lá. Durante o inverno, centenas deles fazem audições para o pequeno número de vagas abertas anualmente. Pedi a Goode que definisse quais as qualidades que ele e Uchida buscavam, e ele respondeu: "Uma certa excelência técnica é pré-requisito. Mas também estamos atentos à insistência, à realidade emocional. Talvez essa seja a coisa principal, no fim das contas. Imagino que você possa chamá-la de 'musicalidade'. Com frequência, é possível ouvi-la de imediato. Conta-se que, quando fez o teste para Marlboro, Murray Perahia tocou o Improviso em Dó Menor de Schubert, que começa com a nota sol tocada fortíssimo várias vezes

seguidas". Goode imitou o som. "E, logo depois disso, Horszowski teria se virado para Serkin e dito: 'Vamos aceitá-lo.'" Uchida expressa isso de maneira sucinta: "Em geral, os que são imaginativos carecem de técnica e os que têm boa técnica não têm ideia. Mas há exceções à regra e tentamos agarrá-las".

Marlboro é planejado de tal forma que o contingente de jovens receba orientação de várias gerações de músicos mais velhos: "seniores", veteranos que vêm há anos, e "seniores juniores", músicos mais jovens já estabelecidos que servem de intermediários entre as gerações. Anthony Checchia, Frank Salomon e Philip Maneval cuidam da administração, mantendo o grupo unido. Eles são os guardiães das tradições de Marlboro — por exemplo, a regra de que todos os membros da comunidade se revezem para servir nas mesas do refeitório. Diz Salomon: "Uma das coisas boas é ver alguém que chega pela primeira vez, um garoto de dezenove ou vinte anos, erguer a cabeça e ver Mitsuko Uchida ou Arnold Steinhardt, ou alguém que idolatra há dez ou quinze anos, lhe perguntar: 'O que você gostaria de beber?'".

Em 2008, o repertório em Marlboro incluía 221 obras de setenta compositores. Numa determinada semana, pode haver mais de duzentos ensaios, em estúdios, salas de aula e espaços comuns do campus, com todas as atividades coordenadas num quadro de horários com códigos coloridos. A idade de ouro da Europa Central predomina — Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Dvor ˇ ák, Brahms —, embora figure no mix uma quantidade razoável de música contemporânea e não convencional. Em geral, há um ou dois compositores em residência; no verão em que estive lá, o compositor alemão Jörg Widmann ensinou seu *Quarteto de caça*, em que os músicos devem fazer o ar sibilar com o arco. Nas primeiras três semanas, os participantes de Marlboro não fazem nada senão ensaiar; em julho, começam a dar concertos de fim de semana para um público pagante, numa sala de 630 lugares. À medida que os ensaios progridem, os membros seniores se reúnem nas noites de quinta-feira a fim de montar uma agenda para os grupos que se acham prontos para se apresentar. Embora todos insistam que os ensaios são mais importantes que as apresentações, infiltra-se uma ponta de competição.

Num sábado abafado, passei o dia observando um ensaio após o outro. A sala comum do dormitório Happy Valley, um espaço sem brilho, com beirais triangulares e um carpete cinza-arroxeado, era um centro de atividade. Pela manhã, três músicos de vinte e tantos e trinta e poucos anos — a violinista Viviane Hagner, a violoncelista Priscilla Lee e o pianista Jonathan Biss, que eu conhecia da Community MusicWorks, em Providence — prepararam o Trio para Piano opus 1 nº 2 de Beethoven. Biss, que veio para Marlboro pela primeira vez quando tinha dezesseis anos, falava mais do que suas colegas, embora formulasse as ideias de uma forma hesitantemente educada. "Eu estava pensando em tocar uma apojatura levemente mais rápida. Vocês odeiam a ideia? Algum sentimento?"; "Vocês podem fazer um crescendo e eu as ignorarei solenemente e seguirei meu caminho feliz." Eles trabalharam numa frase que se repetia de tal modo que ela tivesse de início um som solar e depois escurecesse. Lee desenhou uma cara sorridente em cima do primeiro caso. Isso levou a uma digressão sobre o tema das mensagens que os músicos escrevem em suas partes para lembrar quando devem dar uma deixa para outros músicos ("eu!" ou "q") ou quando precisam desdobrar uma página extra escondida ("Abra a estúpida página, filho da puta!" é um exemplo extremado).

No edifício New Presser, quatro instrumentistas de sopro — o flautista Joshua Smith, o oboísta Jaren Philleo, o clarinetista Romie de Guise-Langlois e o fagotista William Winstead — batalhavam com os *Oito estudos e uma fantasia*, de Elliott Carter, uma obra difícil de 1950, numa linguagem mais ou menos atonal. Winstead e Smith têm posições de destaque nas orquestras de Cincinnati e Cleveland, enquanto Guise-Langlois foi membro da Juilliard e do programa Academia de Elite do Carnegie Hall e Philleo toca na Filarmônica da Louisiana. O clima na sala estava tenso; os músicos se sentiam frustrados pela partitura que, na opinião deles, não lhes dava informação suficiente. Winstead estava perplexo diante de um fluxo de oito notas que estavam divididas em grupos de cinco e sete. Inevitavelmente, esse tipo de frase se divide em unidades subsidiárias de dois ou três, mas o fagotista não conseguia decidir onde essas divisões deveriam cair.

"Que tal se na última metade de setenta e oito eu tocar três mais dois mais dois?", disse Winstead. "Não, espera — e se fosse dois mais dois mais três?"

Os músicos tentaram de novo, mas não ficaram convencidos. Eles fizeram circular uma partitura em miniatura para que pudessem ver como as partes se entrelaçavam. Começaram mais uma vez, depois interromperam em meio a exclamações de "argh!" e "merda!".

Winstead ponderou como o ritmo lento de Marlboro o levara a ver com novos olhos músicas que imaginava conhecer bem. Falou sobre tocar a peça de Carter no circuito de concertos: "A gente não está perguntando: 'Do que se trata?'. Está apenas tentando permanecer junto e dar conta do recado. Eu nunca me demorei nesse tipo de detalhe antes".

Smith tentou reanimar os outros: "Na dúvida, o tema está na flauta".

Voltei ao Happy Valley, aonde Uchida chegara para um par de ensaios e estava reclamando de um desumidificador recalcitrante: "A gente sacode, bate, chuta e ele funciona", explicou. Ela é exigente em relação à saúde de seus instrumentos e mandou instalar um desumidificador em todas as salas com piano. Seu primeiro ensaio era do Trio para Piano em Mi Bemol de Schubert. Com ela estavam Soovin Kim, um violinista de 33 anos cuja expressividade sutil combina com o estilo de Uchida, e David Soyer, uma lenda da música de câmara de 86 anos que tocou violoncelo no Quarteto Guarneri durante a maior parte de sua existência. Soyer, homem pessimista que gostava de fazer o papel de ranzinza da aldeia, ficou famoso por declarar insistentemente que os pianistas sempre tocam alto demais quando participam de grupos de câmara. Era também possessivo em relação a sua estante de música, na qual havia um aviso: "Estante pessoal de David Soyer. tire as mãos!".

Os três músicos chegaram ao movimento lento do trio de Schubert, que se abre com uma das invenções mais extraordinárias da música de câmara: acordes do piano em marcha suave, uma melodia lamentosa do violoncelo que traz um trinado repetido. Soyer, grunhindo baixinho enquanto tocava, fez uso de um tom nobremente contido e um fraseado ritmicamente incisivo. Ele esbanjou atenção num par de trinados que conduziam à coda

abafada, prolongando de propósito o segundo quando ele precipitava uma mudança de dó maior para dó menor. Kim executou tudo com precisão infalível — tanto que os músicos mais velhos o encorajaram a ser *menos* preciso de vez em quando. "Um pouco mais de sentimentalismo vienense", sugeriu Soyer a certa altura, demonstrando um portamento nota a nota, como um pé que se arrasta descuidadamente. "Você é incapaz de tocar desleixado!", disse Uchida, em tom de brincadeira.

Kim protestou que podia tocar desleixado e tentou de novo, adicionando um pouco de sentimentalismo. Uchida recebeu uma única reprimenda por tocar alto demais. Em trechos de acompanhamento, ela conseguia a façanha de quase desaparecer, de tal modo que o piano se transformava numa nuvem flutuando em torno dos instrumentos de cordas.

Quando Soyer e Kim foram embora, entrou a jovem soprano Charlotte Dobbs, pronta para trabalhar com Uchida em *O livro dos jardins suspensos*, de Schoenberg, ciclo de canções sobre poemas do simbolista alemão Stefan George. Uchida nunca havia tocado as canções e estava fazendo um estudo detalhado não somente da música, mas também da poesia de George. Dobbs, mulher de temperamento solar e fala rápida, estava à altura: com pós-graduação recente em Yale, escreveu uma tese sobre Shakespeare e Joyce. Com Dobbs, Uchida estava claramente mais à vontade do que com os dois músicos homens, dando risadinhas, fazendo digressões literárias e se entregando a momentos de autocrítica.

"A música de Schoenberg é tipicamente vienense", disse Uchida. "Quando você chega a '*Schnäbel kräuseln*", eu ouço uma espécie de som nasal vienense. E não é "*klagend*", mas '*kla-aa-gend*'." Ela estimulou Dobbs a ressaltar os ritmos com mais força, acentuar certas consoantes, tornar a dicção mais clara em alguns trechos. Enfatizou também as diferenças entre o alemão e outras línguas: "Você está cantando quase como se fosse francês. O francês é muito rápido e igual. '*Le président de la République a annoncé aujourd'hui dah-dah-dah-dah-dah.*' O japonês é meio parecido". Ela cantou um fragmento de uma canção folclórica japonesa, com uma leve careta. "O alemão é mais flutuante, para cima e para baixo."

Dobbs aventurou-se a dar algumas sugestões: "Acho que posso dar mais entusiasmo ao tom quando canto '*reichsten Lade*'. Tentar fazer alguma coisa sedosa. Pôr mais deslumbramento na voz. Podemos experimentar um tempo levemente mais fluente?".

"Sim, eu talvez esteja lenta demais", respondeu Uchida.

O duo chegou ao clímax do ciclo, uma canção violentamente expressiva que, como observou Dobbs, comunica "todas as emoções possíveis que você pode sentir ao se apaixonar por alguém, exceto satisfação". Sob a palavra "*wahr*" (verdadeiro), há um acorde de tons inteiros estranhamente trêmulo formado por uma tríade de si maior na qual se acrescenta um dó sustenido. Schoenberg o marcou com um crescendo, o que é tecnicamente uma impossibilidade para um acorde sustentado, mas com o pedal Uchida o fez ressoar ao longo do compasso.

No final da tarde, o sol deu lugar à chuva forte. Chamaram uma van para levar Uchida de volta ao seu apartamento. Dobbs e eu pegamos carona. "O puro maior fica *tão desagradável*", disse ela sobre aquele acorde em si maior. "Eu o adoro. Tão sombrio, tão lindo. Isso é divertido, né? Mas difícil pra cacete."

A tradição mais antiga de Marlboro é a guerra de bolinhas de papel de guardanapo que irrompe na maioria das noites durante o jantar. A história não registra se Mr. Serkin deu origem à prática, mas foi um participante vigoroso desde o início. Uma noite, a rainha Elisabeth da Bélgica estava atravessando a sala e o pianista Leon Fleisher teve de abrir um guarda-chuva para protegê-la do bombardeio. Uchida não participa. "Eu sou muito boa para *fazer*", confessou-me. "Há uma técnica. Amontoe no canto, levemente, essa é a ideia. Mas não jogo. Se começar a jogar, serei um alvo e tanto."

Marlboro tem outros rituais: uma quadrilha anual; o jantar internacional, no qual os músicos fazem pratos das diversas culturas e depois apresentam esquetes cômicos (imitações de Uchida são frequentes); e brincadeiras à maneira de Serkin. O melhor de 2008 assumiu a forma de uma fantasia

ampliada sobre o bilhete preso à estante de David Soyer no Happy Valley. Certa manhã, centenas de objetos de todo o campus estavam decorados com cartazes que os declaravam propriedade de Soyer. "Foi uma coisa inacreditável", contou-me Uchida. "Tudo tinha um cartaz. 'Cadeira de bebê pessoal de David Soyer'; 'Jarro pessoal de David Soyer'; 'Placa de Saída pessoal de David Soyer'. Todos os carros do estacionamento. Todas as cadeiras do refeitório. Pintura feia na cafeteria: 'Pintura Feia pessoal de David Soyer'. Não pode ter sido uma única pessoa. Não posso imaginar as horas-homem que levou. Ainda não sabemos quem fez isso, mas tenho algumas suspeitas. Esse tipo de segredo fica comigo!"

Alguns recém-chegados fazem cara feia para os hábitos de Marlboro. Joshua Smith, flautista da Orquestra de Cleveland, ficou inicialmente embaraçado com a perspectiva de dançar a quadrilha. "Nós somos *obrigados*?", perguntou certa noite, durante o jantar. Mas ele passou a adorar o clima de montanha mágica: "Eu gostaria de empacotar de algum modo o sentimento e levá-lo de volta para Cleveland". Outros se queixaram de ouvir demasiadas histórias de Serkin, ou de serem arrastados para piqueniques demais, ou de serem inundados pelo repertório germânico. Um músico jovem rabiscou de brincadeira um anúncio falso: "Lembra da época em que só a música alemã era considerada importante? Quando Poulenc não era permitido? Em Marlboro você pode reviver esse tempo". Porém, mais cedo ou mais tarde, os céticos se entregam a devaneios de tocar Mozart enquanto fitam as árvores à luz do fim da tarde. E Poulenc às vezes é de fato tocado.

Há um plano consciente por trás da tradição peculiar. Marlboro é um experimento de longa duração de alteração do metabolismo de músicos que vivem em cidades. Quando começou a convidar seus colegas para visitar Vermont, Serkin queria que eles perdessem sua mundanidade, caíssem num ritmo mais lento. Uchida concorda e propõe que os hábitos pitorescos de Marlboro tenham uma aplicação musical específica. "A garotada precisa ficar mais ingênua", diz ela. "Porque há algo de muito ingênuo na música que eles tocam, até mesmo nas mais importantes. Do que falam elas? Montanhas,

árvores, pássaros, amor jovem, esse tipo de coisa. É claro que tem muito mais do que isso, mas é preciso captar a simplicidade da superfície."

Depois do jantar, os músicos vão para a cafeteria, onde costumam ficar até tarde da noite. A conversa tem o ritmo e o jargão típicos das gerações X e Y, embora as referências sejam idiossincráticas ("Seu violino foi feito em 1717 também? Puxa, isso é tão esquisito."). Há discussões sobre as coisas desconcertantes que espectadores dizem para os intérpretes depois de concertos ("às vezes, recebo sugestões de coisas diferentes que poderia fazer com meus cabelos", disse Rebecca Ringle); sobre os perigos familiares de viajar com instrumentos em aviões ("eles disseram que eu teria de despachar o estojo de minha viola, então levei a viola comigo e fiquei com ela no colo todo o tempo, como se fosse um bebê", lembrou Kyle Armsbrust); e sobre a relativa ausência de escândalos em Marlboro neste verão ("o verão passado foi um verão de Safo"). Os instrumentistas falam sobre ter ouvido "Der Doppelgänger" pela primeira vez; cantores aprendem a apontar os concertos de Mozart pelo número do Köchel; Uchida é instada a ouvir Björk.

Uchida costuma aparecer na cafeteria mais cedo, depois segue para a cama, ou, como ela diz, "saio de fininho sem que ninguém perceba". Uma noite, fiz uma visita ao seu apartamento. "Eis uma das melhores residências de Marlboro", disse com orgulho simulado, depois de batalhar para abrir a porta. "Tem até um banheiro." Era um apartamento de um quarto no subsolo, com paredes de cimento branco, esparsamente mobiliado e mal iluminado. Uchida vivia ali sozinha, embora seu companheiro, o diplomata britânico Robert Cooper, ficasse com ela no último fim de semana. Sobre o piano, viam-se pilhas de partituras que ela estava estudando. Numa estante havia leituras de verão não exatamente leves: o *Inferno*, *Hamlet*, volumes de Yeats e Gerard Manley Hopkins, a autobiografia de Stefan Zweig (em alemão), *Austerlitz*, de W. G. Sebald, e *501 Italian verbs*. Enquanto conversávamos, Uchida trouxe outros dois pequenos luxos que se permite: chá Darjeeling de primeiro corte e chocolates Marcolini.

Sob certos aspectos, Uchida é ainda mais elitista do que Serkin, que surpreendeu muita gente ao elogiar Vladímir Horowitz, o arquivirtuose e

oposto de Serkin. Uchida tem poucas palavras gentis para vários virtuoses importantes de hoje. Suas observações foram em *off*. "Falo somente de gente que adoro", disse ela. Suas palavras mais calorosas foram para o pianista romeno Radu Lupu, a quem ela chama de "o sujeito mais talentoso que já conheci". Ela conta que tentou certa vez fazer Lupu visitar Marlboro. "Fiquei muito entusiasmada descrevendo como as pessoas não faziam outra coisa senão tocar música o dia inteiro. Mas ele disse não. Sua explicação foi muito engraçada: 'Mitsuko, eu não gosto tanto de música como você.'"

Sua voz assumiu um tom confidencial quando falou dos compositores com quem passa seus dias. "Beethoven foi o maior em tudo. Mozart foi o maior gênio. E Schubert..." Ela inspirou o ar, arregalou os olhos e inclinou a cabeça para trás. "Ele é o mais lindo. É aquele que você vai estar ouvindo quando morrer." E então ela falou de um amigo seu que, no leito de morte, sofrendo dores atrozes, recusou a morfina que lhe ofereceram. "Ele sabia que morreria apenas uma vez. Queria saber como era. Isso é que é uma pessoa, não é? É uma grande pena que a gente não possa voltar para contar a história."

O verão em Marlboro termina habitualmente numa tarde de domingo de agosto, com uma apresentação festiva da Fantasia Coral de Beethoven, para piano, coro e orquestra. Serkin costumava interpretá-la num volume inacreditável que fazia tremer o piano, o chão, as paredes e possivelmente as montanhas. Beethoven escreveu essa obra em 1808 para um lendário e muito longo concerto beneficente que incluiu também a estreia da Quinta e da Sexta Sinfonias. Compondo com pressa, ele produziu uma peça frouxa, mas que apesar disso está cheia de vida. A melodia principal aponta de modo inequívoco para a "Ode à alegria" da Nona Sinfonia. O texto celebra o poder da arte de expulsar a tempestade e o estresse da vida cotidiana. Para citar um trecho da tradução de Philipp Naegele:

When the magic sounds enchant

And the word's solemnity speaks forth,
Glorious things must come to be.
*Night and storms then turn to light.***

De certa forma, a Fantasia Coral é a Nona de Beethoven sem a bagagem global-histórica — a promessa nunca cumprida de libertação. Em vez disso, é um hino de autocelebração da música. Daí, talvez, o amor duradouro de Serkin pela peça.

Goode me contou que "muita gente achava que Serkin tocando a Fantasia Coral era uma experiência única que jamais poderia ser repetida. Após sua morte, a obra foi retirada e pensei que era a decisão certa. Para minha surpresa, alguns anos depois as pessoas disseram: 'Sabe, acho que temos de ter uma Fantasia Coral'. Precisávamos da catarse".

A apresentação nunca é uma coisa especialmente refinada. Serkin instituiu a prática de convidar funcionários, admiradores e vizinhos com inclinações musicais para cantar no coro. Os participantes do programa vocal do Marlboro ficam com os solos, garantindo que ao menos uma parte do canto será de alto nível, mas há sempre ruídos estranhos. No que deve ser considerado o trote final do verão, um dos cantores, o tenor William Ferguson, pessoa geralmente criteriosa, decidiu que eu deveria participar do coro. Com formação em piano e oboé, quase não tenho experiência de cantar, mas fui levado à seção de barítonos para o ensaio final. Fiquei diante de dois jovens cantores excelentes, o barítono John Moore e o barítono-baixo Jeremy Galyon, que me cercaram com vozes tão possantes que eu quase acreditei que a minha era uma delas. "Eu ouvi você", disse depois Ferguson, num tom levemente ambíguo.

No pódio estava o pianista e regente Ignat Soljenítsin, que passou a infância em Cavendish, uns sessenta quilômetros ao norte de Marlboro. Seu pai, o famoso romancista, havia morrido na semana anterior, e ele acabara de voltar do enterro, em Moscou. A orquestra era uma mistura de Marlboristas juniores e seniores, com Arnold Steinhardt sentado sem queixas na fila de trás e Soovin Kim no posto de primeiro violino.

(Steinhardt tinha uma placa nas costas: propriedade de David Soyer.) Ao intercambiar as ideias de Beethoven, os músicos recapitulavam em termos musicais os laços que se haviam formado durante o verão. Uchida sorria ou erguia as sobrancelhas quando diferentes músicos assumiam a melodia principal, como se retomassem conversas que ela começara enquanto comiam eggs McMarlboro na cafeteria.

"É ótimo", disse-me Rebecca Ringle durante um intervalo do ensaio. "Você conhece todo mundo. Romie pega o tema, depois James pega o tema."

A sala estava lotada para o concerto, com muitos conhecidos de longa data de Marlboro na plateia. Uchida assumiu a postura de concerto, desencadeando toda a força de sua poderosa mão esquerda nos portentosos acordes em dó menor que abrem a peça. Durante toda a execução, ela se permitiu um pouco mais de ostentação romântica do que é seu costume. Também emitiu um punhado de notas erradas, como se fizesse um tributo à filosofia de Serkin de buscar a perfeição para além da precisão — a verdade do esforço mais nobre e mais honesto. O grande momento do coro vem na insistentemente jubilosa execução da frase "Quando amor e força se casam": "*Und Kraft! Und Kraft! Und Kra-a-a-a-ft!*". Tive a sensação de ser carregado por uma onda enorme e, por mais próximo que estivesse o som que saía de minha garganta, ele aumentava a força da massa. E refleti sobre o fato de até mesmo a mais exaltada execução musical vir de uma acumulação de trabalho diário, inextricável das relações humanas.

"Foi ao menos inspirado", disse Uchida depois. "Não a mais limpa, mas inspirada pra cacete."

A caminho de casa, indo na direção da estrada interestadual, fiz um desvio e parei numa pequena igreja branca em Gulford. Rudolf Serkin está enterrado no cemitério ao lado, a poucos metros de Adolf Busch. O nome do violinista está quase escondido por arbustos espessos, o que sugere metaforicamente o que Busch e Serkin realizaram quando vieram para os Estados Unidos. Numa época em que Hitler estava arrastando a música alemã para o atoleiro, esses espíritos puros conseguiram transplantar sua tradição para Vermont. Num sentido mais amplo, Marlboro representa a

migração da tradição através dos séculos e continentes: uma mulher japonesa transmite sua compreensão de Mozart e Schoenberg a novas gerações de americanos. Marlboro é um lugar encantador, mas, no fim das contas, não há nada de especialmente notável ali. O notável é o poder da música de se enraizar aonde quer que vá.

* “Muito obrrigado! Muito obrrigado porr acharr o tempo!” (N. T.)

** “Quando os sons mágicos encantam/ E a solenidade da palavra se manifesta,/ Coisas gloriosas devem acontecer,/ Noite e tempestades se transformam então em luz”. (N. T.)

17. O fim do silêncio: John Cage

Em 29 de agosto de 1952, David Tudor subiu ao palco do Maverick Concert Hall, perto de Woodstock, Nova York, sentou-se ao piano e durante quatro minutos e meio não produziu nenhum som. Ele estava interpretando *4'33"*, uma obra conceitual de John Cage. Ela foi chamada de "a peça do silêncio", mas seu objetivo é fazer com que as pessoas ouçam. "O silêncio não existe", disse Cage, recordando a estreia. "Era possível ouvir o vento agitando lá fora durante o primeiro movimento.[1] No segundo, pingos de chuva começaram a tamborilar no telhado e, no terceiro, as próprias pessoas fizeram todos os tipos de sons interessantes, enquanto conversavam ou iam embora." De fato, alguns ouvintes não gostaram da experiência, embora tenham economizado seus protestos mais altos para a sessão posterior de perguntas e respostas. Alguém teria gritado: "Boa gente de Woodstock, vamos expulsar essas pessoas para fora da cidade!".[2] Até mesmo a mãe de Cage tinha suas dúvidas. Em uma apresentação posterior, ela perguntou ao compositor Earle Brown: "Então, Earle, você não acha que o John foi longe demais dessa vez?".[3]

No verão de 2010, o pianista Pedja Muzijevic incluiu *4'33"* em um recital no Maverick, que fica em um trecho de mata, a uns três quilômetros de Woodstock. Fui até lá, a fim de experimentar a peça em seu hábitat. A sala, feita principalmente de carvalho e pinho, é tosca e parece um celeiro. Nas noites agradáveis de verão, as portas ficam abertas, de modo que os frequentadores podem ouvir sentados em bancos do lado de fora. Muzijevic, levando em conta o ambiente natural, optou por não usar um relógio mecânico e preferiu contar os segundos de cabeça. A tecnologia mesmo assim se intrometeu, sob a forma do aparelho de som de um carro

estacionado nas proximidades, e um pássaro solitário nas árvores lutava para competir com a batida do baixo. Depois de um par de minutos, o aparelho de som silenciou. Não havia vento, nem chuva. O público ficou perfeitamente imóvel. Por cerca de um minuto, ficamos em silêncio profundo. Muzijevic quebrou o encanto de forma selvagem, com uma explosão de Wagner: a transcrição feita por Liszt da Liebestod de *Tristão e Isolda*. Alguém poderia igualmente ter ligado uma serra elétrica. Eu talvez não tenha sido o único ouvinte que desejou que a música da floresta tivesse durado um pouco mais.

O manifesto mudo de Cage inspirou pilhas de comentários. O compositor e estudioso Kyle Gann, em seu livro de 2010, *No such thing as silence: John Cage's 4'33"* [Não existe o silêncio: *4'33"* de John Cage], define a obra como "um ato de *enquadramento*, de englobar sons ambientais e inesperados em um momento de atenção, a fim de abrir a mente para o fato de que todos os sons são música".[4] Esse último pensamento dominou a vida de Cage: ele queria descartar estruturas herdadas, abrir portas para o mundo exterior, "deixar os sons ser apenas sons".[5] Gann escreve: "Isso pedia uma nova abordagem da audição, talvez até uma nova compreensão da própria música, um esbatimento das fronteiras tradicionais entre arte e vida".[6] Em um nível mais simples, Cage tinha comichão de experimentar coisas novas. O que aconteceria se você se sentasse ao piano e não fizesse nada? Se você escolhesse entre um leque de possibilidades musicais jogando uma moeda para o alto e consultando o I Ching? Se fizesse música com percussão de ferro-velho, batalhões de aparelhos de rádio, o som dos riscos de canetas, um cacto amplificado? Se escrevesse música para dança — Merce Cunningham foi parceiro de Cage por muito tempo —, na qual dança e música seguissem caminhos separados? Se levasse literalmente a sério a ideia de Erik Satie de que sua peça *Vexations* para piano poderia ser tocada 840 vezes em sucessão? Cage tinha um espírito de aventura inocente, quase de escoteiro. Em suas palavras: "A arte é uma espécie de estação experimental em que a gente ensaia viver".[7]

Muitas pessoas, é claro, não querem saber disso. Mais de meio século depois de ter vindo ao mundo, *4'33"* ainda é considerada "absolutamente ridícula", "estúpida", "um truque", e "a roupa nova do imperador" — para citar algumas expressões de desprezo que Gann extraiu de comentários on-line.[8] Esse tipo de juízo é especialmente comum na música clássica, na qual Cage, que morreu em 1992, continua a ser um objeto de desprezo generalizado. Nas artes visuais, porém, ele alcançou há muito tempo estatura monumental. É considerado coinventor do "happening" e da performance; o movimento Fluxus surgiu essencialmente das aulas que Cage deu na New School, no final da década de 1950. (Um dos exercícios consistia em ouvir um alfinete cair.) Cage, por sua vez, imitou artistas visuais, e seu maior ídolo era o mestre conceitual Marcel Duchamp. A diferença é que o desprezo pela arte de vanguarda desapareceu quase por completo. Em 1913, um editorialista do *New York Times* fez um comentário do tipo "roupa nova do imperador" quando a tela de Duchamp *Nu descendo uma escada* foi exibida no Armory. Jackson Pollock também foi amplamente ridicularizado no passado. Agora, o mercado de arte faz reverências diante deles.

A explicação mais simples para a resistência à música de vanguarda é que os ouvidos humanos possuem uma vulnerabilidade semelhante à dos felinos aos sons estranhos, e que quando as pessoas se sentem encurraladas, como em uma sala de concertos, entram em pânico. Em museus e galerias, estamos livres para nos movimentarmos e nos afastarmos daquilo que nos confunde. Não surpreende, portanto, que Cage sempre tenha se dado melhor em espaços não tradicionais. Em 2009, o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (macba) montou uma notável exposição intitulada "A anarquia do silêncio", que recompôs a carreira de Cage e sua infinidade de ligações com outras artes. No dia em que estive lá, o público era especialmente jovem: colegiais e universitários corriam pelas galerias dedicadas a conceitos e engenhocas de Cage, e o rosto oscilava deles entre a incredulidade e o deleite. Gostem ou não, Cage estará conosco por muito tempo ainda.

Morton Feldman, outro músico de vanguarda com um olho para o resto da paisagem artística, disse certa vez: "John Cage foi o primeiro compositor da história da música que levantou implicitamente a questão de que a música talvez pudesse ser uma forma de arte em vez de uma forma musical".[9] Feldman queria dizer que, desde a Idade Média, até mesmo os compositores mais aventureiros tinham trabalhado dentro de uma tradição do tipo artesanal. Cage sustentava que um artista pode trabalhar com liberdade tanto com o som como com a tinta: ele mudou o que significava ser um compositor, e todo jovem que manipula músicas em um laptop tem uma dívida com ele. Nem tudo o que ele fez foi louvável, ou tolerável. Até mesmo seus mais fortes admiradores são capazes de admitir que às vezes se sentem como Jeanne Reynal, que em 1950, quando Cage fez sua *Palestra sobre nada* no Clube dos Artistas, disse: "John, eu adoro você, mas não posso suportar nem mais um minuto".[10] No entanto, a obra continua a ser incontornável, hipnotizante e — como descobri durante meses de escuta, sobretudo da abrangente edição da Mode Records — muitas vezes inesperadamente tocante. Ela engloba alguns dos sons mais violentos do século xx, bem como alguns dos mais suavemente sedutores. Ela nos confronta com a questão elementar do que é a música, e confunde todas as respostas fáceis.

O anuário do colégio de Cage dizia dele: "Conhecido por: ser radical".[11] Seu radicalismo era vitalício e inflexível: ele tomou o caminho da maior resistência. Tal como qualquer artista, gostava de receber aplauso e reconhecimento, mas não tinha necessidade de um público mais vasto ou de aprovação institucional. A única vez que o vi de perto foi durante suas palestras nas Charles Eliot Norton Lectures, em Harvard. As eminências do corpo docente se reuniram no Memorial Hall, possivelmente sob a ilusão de que, em companhia tão augusta, Cage enfim deixaria de lado seus jogos e se explicaria. A apreensão varreu a sala quando Cage começou a recitar uma série de "mesósticos" — acrósticos em que a palavra vertical organizadora

está no meio, em vez de no início ou no fim. A abertura era mais ou menos assim: "Muito do nosso tédio em relação a conversas nela enganou-o habilidade diplomática de um lugar para outro, mas parece no momento que a maioria da redução dos cinco pescadores iranianos não iria...".[12] E continuou assim, por seis aulas, em que o material verbal era gerado aleatoriamente a partir de Thoreau, Wittgenstein e do *New York Times*, entre outras fontes. Mais tarde, quando lhe perguntaram o que achava de ser professor de Harvard, Cage comentou que não era "muito diferente de não ser professor de Harvard".[13]

Carolyn Brown, uma das fundadoras da Merce Cunningham Dance Company, oferece um retrato encantador de Cage em *Chance and circumstance* [Acaso e circunstância], seu livro de memórias publicado em 2007: "Ele era aberto, franco, pronto para revelar todos os seus planos e sonhos utópicos mais otimistas, disposto a ser um amigo para qualquer um que o procurasse".[14] Nos primeiros dias da companhia Cunningham, Cage foi, alternadamente, gerente de turnê, publicitário, arrecadador de fundos e motorista de ônibus; Brown se lembra dele ao volante, conversando sobre inúmeros assuntos, pegando desvios em busca de paisagens estranhas e restaurantes escondidos. Ele tinha uma disposição solar e uma alma teimosa, e era propenso a ataques de raiva. Em 1953, quando soube que tinha de deixar um lar querido — seu cortiço na Monroe Street, no Lower East Side —, ficou desanimado e Brown piorou as coisas ao lembrar-lhe o princípio zen-budista de desapego. "*Nunca* papagueie minhas palavras para mim!", Cage rosnou.[15] Seu otimismo incansável o levou a períodos de frustração. Gann escreve: "Ele era um manual sobre como ser um compositor não amargo em uma democracia". A crítica de dança Jill Johnston o chamou de "existencialista alegre".[16]

Cage nasceu em Los Angeles em 1912. Seu pai, um inventor brilhante, e de sucesso intermitente, concebeu um dos primeiros submarinos funcionais; sua mãe cobria o circuito dos clubes femininos para o *Los Angeles Times*. A arte da publicidade não era desconhecida na casa de Cage e o filho herdou a capacidade de ter seu nome nos jornais, mesmo quando trazia uma

mensagem impopular. Em 1928, venceu o Concurso de Oratória do Sul da Califórnia com um discurso intitulado "Outras pessoas pensam", feito no Hollywood Bowl:

> Uma das maiores bênçãos que os Estados Unidos poderiam receber em um futuro próximo seria ter suas indústrias interrompidas, seus negócios suspensos, seu povo emudecido, uma grande pausa no seu mundo dos negócios. [...] Deveríamos ficar calados e silenciosos, e deveríamos ter a oportunidade de saber o que as outras pessoas pensam.[17]

A paixão de Cage pelo silêncio, ao que parece, tinha raízes políticas. Ele foi uma criança solitária e precoce, ridicularizado pelos colegas e chamado de maricas. "As pessoas ficavam à minha espera e me batiam", disse ele, em um raro comentário sobre sua vida pessoal, pouco antes de sua morte.[18] Em 1935, quando estava com 22 anos, casou com uma jovem artista chamada Xenia Kashevaroff, mas logo ficou claro que ele sentia uma atração mais forte por homens. Suas obras mais sonoramente agressivas podem ser entendidas, ao menos em parte, como uma vingança de maricas.

Cage se aventurou pela arte e arquitetura antes de se decidir pela música. Estudou com Henry Cowell, o padrinho da música experimental americana, e depois teve aulas com ninguém menos que Arnold Schoenberg, o supremo modernista, primeiro na Universidade do Sul da Califórnia e depois na Universidade da Califórnia em Los Angeles. Embora não fosse um discípulo e rejeitasse a maior parte do cânone germânico que Schoenberg valorizava (Mozart e Grieg eram os únicos clássicos que ele admitia amar), Cage cumpriu o princípio de Schoenberg de que a música deve exercer uma função crítica, perturbadora, em vez de confortar o ouvinte. Ele foi para a segunda metade do século o que Schoenberg foi para a primeira: o anjo da destruição, o agente da mudança. Alguns comentaristas tentaram mais tarde dissociar Schoenberg de seu aluno mais famoso, alegando que os dois tiveram pouco contato. Mas há indícios do contrário. Em 1937, quando Schoenberg convidou amigos à sua casa para um ensaio de seu Quarto Quarteto — da lista de convidados faziam parte Otto Klemperer e o pianista

Edward Steuermann —, Cage parece ter sido o único aluno americano presente.[19]

Schoenberg mandou Cage imergir em harmonia. Cage tratou de ignorar a harmonia nos cinquenta anos seguintes. Ele fez seu nome primeiramente como compositor de percussão, seguindo o exemplo de Cowell e Edgard Varèse. Transformou o piano em instrumento de percussão — o "piano preparado" —, inserindo objetos em suas cordas. Levou fonógrafos e rádios para a sala de concertos. E fez a famosa declaração: "Eu acredito que o uso de ruído para fazer música continuará e aumentará até chegarmos a uma música produzida através do auxílio de instrumentos elétricos que disponibilizarão para fins musicais todos e quaisquer sons que possam ser ouvidos".[20] Contudo, a maior parte de suas primeiras músicas, de meados dos anos 1930 até o final dos anos 1940, fala com uma voz surpreendentemente atenuada. *Music for Marcel Duchamp*, uma obra para piano preparado de 1947, nunca se eleva acima de mezzo-piano, oferecendo cachos exóticos de melodia, *ostinatos* anda e para e, no final, os padrões de colcheias que flutuam para cima, para algum vago éter asiático. "Quando a guerra chegou, decidi usar apenas sons tranquilos", disse Cage mais tarde. "Não parecia haver nenhuma verdade, nada de bom, em nenhuma coisa grande na sociedade. Mas sons tranquilos eram como solidão, amor, ou amizade."[21]

Sob o ruído da percussão de ferro-velho e o repique do piano preparado estava uma ideia nova e inquietante sobre a relação da música com o tempo. Cage queria que sons se sucedessem em uma sequência livre, tosca, sem cola harmônica. As obras se estruturariam apenas em termos de durações entre eventos. Mais tarde, nos anos 1940, ele projetou "gamas" — seleções de sons preestabelecidos como uma grade — tentando ir de um para o outro sem criar conscientemente o resultado. Ele lia muito sobre o pensamento do sul e do leste da Ásia, em leituras orientadas pelo jovem músico indiano Gita Sarabhai e, depois, pelo estudioso zen Daisetz Suzuki. Sarabhai lhe proporcionou uma formulação crucial do propósito da música: "moderar e aquietar a mente, tornando-a suscetível às influências divinas".[22] Cage

também se inspirou em Meister Eckhart e Tomás de Aquino, encontrando outro mote na declaração de Aquino de que "a arte imita a natureza em sua forma de atuação".[23]

De início, as plateias não se deram conta de que estava acontecendo uma revolução musical. Em geral, achavam as primeiras obras de Cage inofensivas, até mesmo encantadoras. Quando deu um concerto somente de percussão no moma, em 1943, um ano depois de haver mudado para Nova York, recebeu uma onda de publicidade positiva, ainda que perplexa. No final dos anos 1940, já havia adquirido uma reputação de nova voz musical séria. Em 1949, após a estreia de seu ciclo *Sonatas e interlúdios* para piano preparado, o *Times* declarou que a obra era "assombrosa e adorável" e seu compositor, "um dos melhores deste país".[24]

Cage poderia facilmente ter se transformado num provedor de exotismos delicados. Em vez disso, radicalizou ainda mais. Em uma viagem a Paris, em 1949, encontrou Pierre Boulez, cuja música graciosamente brutal o deixou curioso. Em 1951, ao escrever o movimento final de seu Concerto para Piano Preparado, deixou finalmente a natureza seguir seu curso, lançando moedas para o ar e consultando o I Ching para determinar quais os elementos em suas tabelas que deveriam vir em seguida. *Music of changes*, uma peça para piano solo de 43 minutos, foi inteiramente escrita dessa forma, num processo de trabalho intensivo de mais de um ano. Com a aleatoriedade veio também o ruído. *Imaginary landscape nº 4* utiliza doze rádios, cujos volume, sintonia e tom são regidos por operações aleatórias. *Imaginary landscape nº 5* faz o mesmo com 42 discos fonográficos. *Williams mix* é uma colagem de milhares de fragmentos de fita pré-gravados. *Water music* pede a um pianista não só que toque seu instrumento, mas também que ligue e desligue um rádio, embaralhe cartas, sopre um apito de pato em uma tigela de água, despeje a água de um recipiente em outro e bata a tampa do teclado para fechá-lo. *Black Mountain piece*, que é considerado o primeiro verdadeiro "happening" ao estilo dos anos 1960, envolvia tocar piano, recitar poesia, toca-discos, projetores de cinema, dança e,

possivelmente, um cachorro latindo. Tudo isso ocorreu nos cerca de dezoito meses que antecederam a *4'33"*, o ponto calmo da tempestade sonora.

Cage amava o ruído? Ou simplesmente fez as pazes com ele? Como muitos espíritos criativos, era sensível às intrusões de som; anos mais tarde, quando morava no West Village, ao lado de John Lennon e Yoko Ono, pediu a Lennon que parasse de usar alto-falantes montados na parede. Mas ele se educou para achar o ruído interessante, em vez de dispersivo. Certa vez, em uma discussão de rádio com Cage, Feldman se queixou de ser submetido ao zumbido dos rádios na praia. Sempre pronto a aproveitar uma boa deixa, Cage respondeu que em tal situação diria: "Bem, eles estão apenas tocando minha peça".[25] Também não gostava de *muzak* e, em 1948, falou em tentar vender uma obra silenciosa para a empresa Muzak. Gann destaca que, em maio de 1952, três meses antes de *4'33"*, a Suprema Corte examinou um caso relacionado com a Muzak, decidindo contra os queixosos, que esperavam que a música ambiente fosse proibida nos transportes públicos. Não havia como evitar a próspera balbúrdia dos Estados Unidos do pós-guerra. De certa forma, *4'33"* é uma lápide para o silêncio. Kenneth Silverman, em sua biografia de 2010 *Begin again* [Começar de novo], enfatiza justamente a obsessão posterior de Cage por Thoreau, que disse: "O silêncio é o refúgio universal".[26]

Não obstante a atitude zen, Cage tinha um lado conservador, de controle. É um erro pensar nele como o guru do vale-tudo. Às vezes, perdia a paciência com intérpretes que viam suas peças aleatórias e conceituais como convites para fazer o que quisessem. Até mesmo seus devotos mais fervorosos às vezes o decepcionavam. Carolyn Brown conta como ficou intrigada quando, depois de ter seguido com muito empenho as instruções de Cage para uma obra, ele a repreendeu por executá-la "incorretamente".[27] Se a ideia é libertar-se da vontade consciente, perguntou-se Brown, como pode o compositor emitir decretos de certo ou errado?

Até mesmo uma peça tão aberta como *4'33"* é, em última instância, uma afirmação de vontade. A filósofa Lydia Goehr, em seu livro *The imaginary museum of musical works* [O museu imaginário das obras musicais],

observa que Cage ainda joga pelas regras tradicionais: "É por causa de suas especificações que as pessoas se reúnem, geralmente em uma sala de concerto, para escutar os sons da sala pelo período de tempo previsto".[28] Se supomos que *4'33"* foi feita para explodir a ideia de um repertório fixo de obras formalmente restritas, então ela fracassou, em virtude de se ter transformado num clássico modernista. É possível argumentar que esse era o plano de Cage desde sempre — seu caminho tortuoso para a grandeza. Richard Taruskin, num ensaio de 1993 republicado em sua coletânea *The danger of music* [O perigo da música], sugere que Cage, não menos que Schoenberg, participava do culto germânico do gênio musical. Com efeito, diz Taruskin, Cage trouxe a estética da arte ocidental "para o seu pico mais puro, mais assustador".[29] Toda a carreira de Cage talvez tenha sido uma colossal anexação de território não reclamado. Se, como ele disse, não há nada que não seja música, então não há nada que não seja Cage.

Embora tivesse, sem dúvida, um olho fixo na posteridade, Cage deliciou-se menos com a disseminação de sua influência do que com a ruptura da ordem musical arrumada em que foi criado. Gann é persuasivo ao afirmar que *4'33"* abriu efetivamente a cena musical de meados do século xx. Diz ele: "Ouvir ou simplesmente pensar em *4'33"* levou os compositores a ouvir fenômenos que antes teriam sido considerados não musicais"[30] — tons sustentados, padrões que se repetem, outros murmúrios do mundo mecânico. Cage abriu o caminho para o minimalismo, ainda que demonstrasse pouca afinidade com esse movimento quando ele surgiu. Também estimulou o surgimento da música ambiental, *sound art* e outras formas de relacionar som com espaços específicos. (No extremo norte da ilha para pedestres do Times Square, entre as ruas 45 e 46, ouve-se uma peça dessas — *Times Square*, de Max Neuhaus, um processamento de ressonâncias provenientes dos túneis do metrô abaixo.) John Adams, em seu livro de memórias *Hallelujah Junction*, descreve como uma leitura de *Silence*, livro de Cage publicado em 1961, o encorajou a abandonar a academia da Costa Leste, embalar seus pertences em um Fusca e ir embora

para a Califórnia. A maneira mais fácil de prestar homenagem a Cage é imaginar o quanto o mundo teria sido mais chato sem ele.[31]

Quando Gann fala sobre *4'33"* em suas aulas — ele leciona composição e teoria musical no Bard College —, algum aluno invariavelmente lhe pergunta: "Quer dizer que ele foi pago para isso?".[32] Garotada, Cage não estava nessa por dinheiro. O concerto em Maverick era beneficente; Cage não ganhou nada com a estreia de *4'33"* e ganhou pouco com qualquer outra coisa que estivesse escrevendo na época. Ele não tinha editora até a década de 1960. Depois de perder seu apartamento na Monroe Street — onde estão as Casas Vladeck agora —, mudou-se para o norte da cidade, em Stony Point, onde vários artistas haviam criado um coletivo rural. A partir de meados dos anos 1950 até o final dos anos 1960, viveu em uma cabana de dois cômodos que media três por seis metros, pela qual pagava 24,15 dólares por mês de aluguel.[33] Não estava muito acima do nível de pobreza, e em determinado ano recebeu ajuda do Fundo de Emergência dos Músicos. Muitos anos depois, ele ainda contava cada centavo. Visitei recentemente a coleção da John Cage Trust, em Bard, e dei uma olhada em suas agendas. Quase todas as páginas tinham uma lista como esta:

0,63 selos
1,29 aguarrás
0,25 pente
1,17 peixe
3,40 xampu
2,36 merc.
5,10 cerveja
6,00 Lucky

"Eu queria tornar a pobreza elegante", disse certa vez.[34]

No final dos anos 1950, no entanto, a situação financeira de Cage havia melhorado, mas não graças a sua música. Após mudar-se para Stony Point,

começou a coletar cogumelos durante caminhadas na mata. Em poucos anos dominava a literatura sobre cogumelos e foi cofundador da Sociedade Micológica de Nova York. Ele fornecia cogumelos para vários restaurantes de luxo, inclusive o Four Seasons. Em 1959, enquanto trabalhava no Estúdio de Fonologia Musical da rai, um lugar pioneiro de música eletrônica, em Milão, foi convidado para um programa de perguntas e respostas chamado *Lascia o raddoppia?*, no qual os competidores respondiam perguntas sobre um tema de sua escolha. A cada semana Cage respondia com precisão mortal a questões cada vez mais obscuras sobre cogumelos. Em sua última participação, pediram-lhe que fizesse uma lista "dos 24 tipos de cogumelos de esporos brancos enumerados em Atkinson".[35] Cage citou todos, em ordem alfabética, e ganhou 8 mil dólares. Usou parte do dinheiro na compra de uma Kombi para a companhia de Cunningham. No ano seguinte, ele apareceu no popular *game show* da tevê americana *I've got a secret*: como havia feito em *Lascia o raddoppia*, executou *Water walk*, uma peça que empregava, entre outras coisas, um pato de borracha, uma banheira e uma batedeira. Cage encantou o público desde o início; quando o apresentador Garry Moore disse que alguns espectadores poderiam rir dele, o compositor respondeu, com sua voz doce e aguda: "Considero preferível o riso às lágrimas".[36] (É possível ver o clipe no YouTube.) Rádios estavam incluídos na pauta, mas não puderam ser ligados, supostamente por causa de uma disputa sindical. Em vez disso, Cage bateu neles e os derrubou no chão.

À medida que crescia sua celebridade, suas obras se tornavam mais anárquicas e festivas. Em 1960, para *Theatre piece*, Carolyn Brown enfiou uma tuba em sua cabeça, Cunningham bateu nas cordas de um piano com um peixe morto e David Tudor fez chá. (Foi quando Brown foi repreendida por interpretar sua parte "incorretamente".) Suas palestras se tornaram performances, até mesmo uma espécie de comédia *stand-up* surrealista. No meio da peça de dança de Cunningham *Como passar, chutar, cair e correr*, Cage sentou-se a uma mesa equipada com um microfone, uma garrafa de vinho e um cinzeiro e leu placidamente em voz alta coisas como esta:

> [Um] monge estava caminhando quando encontrou uma senhora sentada ao lado do caminho a chorar. "Qual é o problema?", perguntou ele. Ela disse aos prantos: "Perdi meu único filho". Ele bateu na cabeça dela e disse: "Toma, isto vai te dar um motivo para chorar".[37]

Mais tarde, na mesma década, Cage incitou o caos musical em massa em locais enormes, como o Armory, em Nova York, e o Assembly Hall da Universidade de Illinois em Urbana-Champaign. No Arsenal, para uma peça intitulada *Variações VII*, Cage e seus colaboradores manipularam duas mesas longas cheias de dispositivos e alimentadores sonoros enviados por telefone de locais de toda a cidade, entre os quais a cozinha do restaurante Lüchow's, as impressoras do *Times*, o aviário do jardim zoológico, um canil, uma usina da Con Edison, um depósito do Departamento de Saneamento e o tanque de tartarugas de Terry Riley. Em Urbana-Champaign, 6 mil ou 7 mil pessoas compareceram para ouvir *hpschd*, uma ofensiva multimídia de cinco horas que envolvia cravos tocando fragmentos de Mozart e outros compositores, 51 fitas geradas por computador afinadas em 51 escalas diferentes e uma bola de espelhos.

O elemento de carnaval persistiu até o fim. Suas cinco *Europeras* (1985-91) misturam séculos de repertório operístico. ("Durante duzentos anos, os europeus nos mandaram suas óperas.[38] Agora as estou mandando de volta.") Mas na música das duas últimas décadas de Cage percebemos um enxugamento de elementos e, muitas vezes, um aumento da expressividade, apesar da rejeição da expressão pessoal do compositor. O musicólogo James Pritchett mostra que até as obras mais aleatórias de Cage têm uma marca pessoal, porque ele se preocupava muito com a escolha de seus componentes. A execução varia, mas as apresentações acabam parecendo mais semelhantes umas com as outras do que com qualquer outra peça de Cage ou qualquer outra música existente.

Um exemplo é *Ryoanji* (1983-5), que leva o nome do famoso templo zen e jardim de pedras, em Kyoto. Cinco instrumentos solo tocam uma série de linhas musicais de movimento lento, deslizante, com formas derivadas de desenhos de pedras. Um percussionista solo ou conjunto fornece um pulso

irregular, hesitante. O compositor não tem pleno controle do que os músicos tocam, mas ele é o principal autor da música vaga, espaçosa e meditativa que emerge. Consideremos também a composição eletrônica *Roaratorio*, de 1979, a resposta de Cage a *Finnegans wake*. Um componente verbal, que o compositor gravou em um sotaque vagamente irlandês, consiste em palavras e frases retiradas do romance e dispostas em mesósticos. Em torno dele, gira uma colagem de vozes, ruídos e fragmentos musicais, com base em sons e lugares mencionados no livro. O acaso entra em jogo, mas Cage seguiu cuidadosamente a estrutura do texto. Na seção final, o compositor-recitador irrompe numa canção em que seu canto folclórico é cercado por impressões do monólogo final de Anna Livia Plurabelle — gritos de gaivotas, barulho das águas, uma insinuação de "paz e silêncio". É uma evocação estranha do mundo de Joyce.

Em seus últimos anos, Cage voltou ao ponto de partida: a sensibilidade pontilhista da percussão inicial e obras para piano preparado. Ele lançou uma série de composições que vieram a ser chamadas "peças de número", com seus títulos extraídos do número de intérpretes necessários (*Quatro*, *Setenta e quatro,* e assim por diante). Em um tempo determinado, os intérpretes tocam um material escrito em seu próprio ritmo — geralmente, uma única nota ou uma frase curta. O resultado é música de sobreposição de bordões e silêncios etéreos. "Depois de todos esses anos, até que enfim estou escrevendo música bela", comentou Cage secamente.

Bela, mas sombria. À medida que envelhecia, o existencialista alegre tinha crises de dúvida, insinuações de apocalipse. A mais sombria de todas foi a instalação *Palestra sobre o tempo*, criada para o Bicentenário. Doze vocalistas recitam ou cantam citações de Henry David Thoreau contra um fundo de imagens que lampejam e sons de vento, chuva e trovão. As proporções das três seções são praticamente as mesmas de *4'33"*, mas a natureza faz um som mais cruel do que fez naquela noite de agosto de 1952. A peça tem um prefácio com tons políticos que lembra, talvez conscientemente, a oração do Cage adolescente, "As outras pessoas pensam", e termina assim:

> Faríamos bem em abandonar a noção de que só nós podemos manter o mundo na linha, que só nós podemos resolver seus problemas. [...] Nossas estruturas políticas não servem mais para as circunstâncias de nossa vida. Fora das cidades falidas, vivemos em Megalópolis, que não tem limites geográficos. O sertão é um parque global. Dedico esse trabalho aos Estados Unidos para que o país possa se tornar apenas uma outra parte do mundo, nem mais, nem menos.[39]

Em 2007, a última sala da exposição *Anarquia do silêncio*, no macba, foi ocupada pela realização da *Palestra sobre o tempo*, com John Ashbery, Jasper Johns e Merce Cunningham entre os recitadores. Sentei-me por um bom tempo na galeria, ouvindo o redemoinho sombrio de som e observando as reações dos visitantes. Alguns enfiavam a cabeça dentro da sala, davam de ombros e iam adiante. Outros pareciam paralisados. Um jovem casal sentou por um tempo no canto oposto, de mãos dadas, as cabeças inclinadas para baixo. Pareciam as últimas pessoas na Terra.

Em julho de 1992, um assaltante conseguiu entrar no apartamento de Cage fingindo ser um funcionário da United Parcel Service. Após ameaça de violência, ele pegou o dinheiro da carteira do compositor. Foi uma premonição estranha: em 11 de agosto, Cage sofreu um derrame e morreu no dia seguinte. Mudei-me para Nova York algumas semanas mais tarde e, como crítico de música iniciante, compareci a várias homenagens ao compositor falecido, sendo a mais memorável um *Cagemusicircus* de três horas e meia, no Symphony Space.[40] A tarde começou com Yoko Ono batendo acordes *cluster* no piano e terminou com uma interpretação discretamente intensa da peça antiga de Cage, *Credo in us*, para piano, dois percussionistas e um intérprete operando um rádio ou uma vitrola. Nos minutos finais, o salão ficou escuro e a luz caiu sobre um ponto no meio do palco. Lá, o público viu uma mesa, um abajur, um copo de água e uma cadeira vazia com um casaco cinza pendurado no encosto.

A última casa de Cage foi um apartamento de último andar, na esquina da rua 18 com a Sexta Avenida, em um edifício de ferro fundido que abrigava a loja original B. Altman. Cunningham permaneceu no apartamento, e há muitos anos fui convidado para jantar lá. Cunningham foi, como muitos diziam, gentil, taciturno, esquivo e poético, mesmo em seus menores gestos. Os dois homens tinham as suas dificuldades, mas estavam unidos por uma forte atração física e intelectual. (Ainda está por ser publicado um mesóstico no qual Cage presta homenagem ao pau e ao cu de Cunningham.) Ouvi com sofreguidão as histórias de Cunningham dos tempos pioneiros da vanguarda, mas me vi distraído pelos ruídos que vinham da rua lá embaixo. Quando o casal se mudou para lá, em 1979, Cage fez sua rendição incondicional ao ruído: certamente, naquela esquina, não havia silêncio algum. No entanto, enquanto eu escutava, o tráfego, as buzinas, os apitos, os palavrões irados ocasionais e gritos bêbados pareciam de algum modo alterados, melhorados, enquadrados. Eu não conseguia evitar a impressão de que Cage ainda estava compondo o som da cidade.

Aquele quarteirão do hotel Chelsea não é mais tão perigoso ou tão interessante quanto costumava ser. Quando Cage e Cunningham chegaram, a loja principal do edifício era a Glassmasters Guild, que vendia, entre outras coisas, modelos em vitral dos aviões Sopwith Camel e Piper Cherokee. Agora, há uma Container Store. A Bed Bath & Beyond e a T. J. Maxx espiam do outro lado da rua. No início de 2010, o brilho final do espírito de Cage deixou o quarteirão, quando Laura Kuhn, a diretora do John Cage Trust, retirou o último dos pertences do casal do apartamento 5-B. Na época do Natal, ela me convidou para ir até lá de novo. Vários amigos do artista também apareceram. Lâmpadas de Natal estavam penduradas na parede de frente para a cozinha. Cunningham havia gostado das luzes e as deixara penduradas durante todo o ano. Em 26 de julho de 2009, aos noventa anos, ele faleceu sob elas.

Perto do fim da sua vida, Cunningham escreveu em seu diário: “Quando alguém morre, com o mundo nesta crise, estará perdendo alguma coisa grandiosa que *vai* acontecer?”.[41] Ele se perguntava se as pessoas poderiam

aprender a viver com menos desperdício, se o tráfego poderia diminuir, se a manufatura poderia retornar para as cidades do Kentucky, até mesmo se "o Automat poderia voltar".*

A Manhattan de Cage e Cunningham já desapareceu quase totalmente. A especulação imobiliária e a indiferença política quase expulsaram a cultura boêmia de Manhattan; o "*uptown*" começa no Battery Park. As colagens urbanas de Cage são quase elegias agora; com a mecanização das emissoras de rádio, até mesmo a peça para doze rádios perdeu provavelmente seu encanto aleatório. Mas lamentar não é um estado de espírito cagiano. Se estivesse vivo, sem dúvida ele encontraria uma maneira de tirar música estranha do shopping de luxo em que Manhattan se transformou. Talvez até estivesse contente em ficar naquele trecho homogeneizado do baixo *midtown*, onde, após uma longa busca, ele encontrou seu Walden.

"Eu não poderia estar mais feliz do que estou neste apartamento, com os sons da Sexta Avenida que me surpreendem constantemente, que nunca se repetem", disse Cage no fim da vida, em uma entrevista ao cineasta Elliot Caplan.[42] "Você conhece a história do príncipe africano que foi para Londres, e tocaram um programa inteiro de música para ele, música orquestral, e ele disse: 'Por que vocês tocam sempre a mesma peça sem parar?'." Cage riu, com os olhos brilhando, a cabeça inclinada em direção à janela. "Eles nunca fazem isso na Sexta Avenida."

* Automat: restaurante self-service em que os pratos já prontos ficavam dentro de máquinas operadas por moedas. (N. T.)

parte iii

18. Eu vi a luz: Seguindo Bob Dylan

Os Estados Unidos não são um país para homens velhos. A cultura pop é o deleite dos pedófilos. O que fazer com um compositor de meia-idade, muito rodado, que tende para a melancolia e o absurdo? Se examinarmos o que foi escrito sobre Bob Dylan em décadas recentes, notaremos um desejo persistente de que o sujeito morra, para que seu eu mais jovem possa assumir seu lugar mítico. Em 1966, quando ele sofreu o famoso acidente de motocicleta, aos 25 anos de idade, presumiu-se que sua carreira chegara a um fim súbito: os rumores diziam que ele morrera ou ficara mutilado, como James Dean ou Montgomery Clift. Em 1978, depois do fiasco de *Renaldo e Clara*, seu filme de arte de quatro horas de duração, o autor de um artigo publicado no *Village Voice* disse: "Eu gostaria que Bob Dylan morresse. Então o Channel 5 montaria um documentário instantâneo sobre sua vida e sua época, como fizeram com Hubert [Humphrey], Chaplin e Adolf Hitler. Apenas os fatos imutáveis".[1] A *Vanity Fair* não gostou de vê-lo ainda vivo em 1985: "Meu Deus, parece que ele pode continuar a repetir essa bosta *para sempre*".[2] Em 1997, quando Dylan foi hospitalizado com uma infecção no peito, os jornais publicaram praticamente obituários: "Bob Dylan, que ajudou a transformar a música pop há mais de trinta anos, quando eletrificou a música folk...";[3] "Bob Dylan, cujas canções de amor agridoces e hinos folk politicamente matizados fizeram dele um emblema da contracultura dos anos 60...".[4]

puyallup, washington. Estou na Feira de Puyallup de 1998, neste subúrbio agrícola de Tacoma e, entre outras atrações, estão presentes Elmer, uma vaca

Red Holstein de uma tonelada, uma casa assombrada em miniatura montada engenhosamente na carroceria de um caminhão, bingo com aspiradores como prêmio — e Bob Dylan. Ele é anunciado, com entusiasmo cafona, como "o artista da gravadora Columbia Bob Dylan!". Ele sai devagar das sombras do fundo do palco, de início indistinguível do resto da banda (um grupo bem afiado formado por Tony Garnier, Larry Campbell, Bucky Baxter e David Kemper). Veste um look Nashville cinza e preto e parece uma coruja de cabeça para baixo. Quando o show começa, ensaia alguns movimentos cautelosos de pavoneio e dança, ao estilo Chuck Berry. Toca cinco números de seu disco mais recente, *Time out of mind*; vários sucessos, entre os quais "Don't think twice, it's alright" e "Masters of war"; e algo mais inesperado de seu catálogo de quinhentas canções — "You ain't goin' nowhere". E termina com "Forever young". A plateia delira.

Quando eu disse às pessoas que ia seguir Dylan na estrada, obtive várias reações divertidas. Alguns ficaram surpresos ao saber que ele ainda tocava em público. Talvez seja mais fácil imaginá-lo em *Cidadão Kane* — recluso, olhando para a Bíblia e ouvindo as obras completas de Blind Willie McTell. Talvez ele faça isso, mas também faz mais de cem shows por ano, cruzando o globo e serpenteando em cada canto da paisagem americana: estádios em grandes cidades, ginásios de faculdades de cidades pequenas, recintos de feira suburbanos e campos de esportes da zona rural.

No outono de 1998, fui a dez apresentações de Dylan, inclusive uma enfiada de seis shows que tirou 5 mil quilômetros da vida de um carro alugado. As plateias foram mais diversificadas do que eu esperava: jovens urbanos do tipo que coleciona discos, pirados grisalhos, ex-hippies bem vestidos, garotada de colégio com camisetas do Grateful Dead. Fãs do Dead compõem uma grande parte da plateia de Dylan, e eles criam cenas estranhas quando aparecem nos locais dos shows: em Reno, pareciam um rio de camisetas amarradas e tingidas que atravessava o cassino do Hilton. Perguntei a alguns dos fãs mais jovens como tinham se interessado por Dylan, uma vez que ele não era exatamente onipresente na MTV. A maioria o havia descoberto batendo os olhos nos velhos LPs de seus pais. Um garoto,

que ouvira um single de 45 rpm de "Hurricane", resolveu ver como era o homem por trás da gravação. Os fãs mais jovens não pareciam se preocupar com o fato de Dylan ter idade para ser avô deles. Um adolescente culto me perguntou: "Você precisa ser da Inglaterra elisabetana para apreciar Shakespeare?".

Antes de cada show, por algum motivo os alto-falantes tocavam sonatas e concertos em tonalidade menor de Mozart. Dylanólogos do sexo masculino explicavam as letras para suas namoradas. "Cada canção de Dylan contém *oito questões*", escutei um deles dizer. Os piratas estavam a postos com seus equipamentos: um método comum de gravação clandestina é prender um microfone pequeno na haste dos óculos (milhares de fitas de shows de Dylan estão em circulação — a lista se estende até 1958). Barracas licenciadas vendiam uma parafernália de artigos Dylan, inclusive um adesivo de para-choque que dizia "Ainda não está escuro, mas está chegando lá" — um verso de *Time out of mind*.

Um grupo bêbado de Minnesota que sentou à minha frente num show em Minneapolis parecia saber de cor todas as canções de Dylan. O mais barulhento deles gritava a plenos pulmões os primeiros versos das músicas e lá pelas tantas despencou dos assentos duros de plástico. Ele se levantou, com sangue pingando do queixo, e berrou em minha cara: "*Outrora você se vestia tão bem! Deus disse a Abraão, 'Mate um filho para mim!'*". Outros fãs tinham uma atitude mais fria. Antes de um show em Portland, conversei com um cara sensato de vinte e poucos anos que tocava num grupo de funk progressivo. "Na última vez em que o vi, em 1990, foi *brutal*", contou-me. "Espero que ele não foda com as canções de novo. Ouvi dizer que está melhor. Mesmo quando é horrível, ele é meio ótimo — nunca é apenas *medíocre*." Notei que na proximidade de Dylan todos usam grifo.

Dizem que Dylan faz uma salada das canções. Ele as altera, e os fãs que vêm para ouvir repetições ao vivo de suas faixas preferidas tendem a ficar desapontados. Às vezes, ele escreve melodias novas para canções antigas e, em algumas ocasiões, transpõe versos de uma para outra. Ele escreve um pouco mais a cada noite: eu não parava de ouvir novos pedaços bluesados de

melodias em "Tangled up in blue", que estava no centro de todas as apresentações. Como intérprete, ele é errático: sua voz tem uma maneira de afinar e acabar num balido e com muita frequência sua guitarra emite notas erradas. Mas ele tem uma facilidade saturnina no palco. Mesmo a dezenas de metros de distância, seu olhar semicerrado pode dar um susto na gente. E ele está no controle da música. O ritmo da banda em cada canção — o imprevisível galope de um lado para o outro em cima de uma batida frouxa, a atmosfera de observar e esperar, a súbita ênfase intencional em uma frase ou uma nota — é mais ou menos o mesmo de quando Dylan toca sozinho. É possível ouvi-lo pensando ao longo da música, compasso por compasso, traçando harmonias em figuras sinuosas. As estruturas básicas das canções permanecem inabaláveis. Podem acontecer notas erradas, mas jamais há um acorde errado.

Na selva verbal da crítica de rock, raramente se fala de Dylan em termos musicais. Sua obra é analisada como poesia, sabedoria ou mistificação. Um livro intitulado *The Bob Dylan companion* chega ao ponto de chamá-lo de "um dos cantores e guitarristas menos talentosos que estão por aí".[5] Mas ouvir Dylan ao vivo é perceber que ele *é* um músico — de um tipo excêntrico e cativante. É difícil definir o que ele faz: é compositor e intérprete ao mesmo tempo e seus shows motivam mudanças em suas canções, de tal forma que não existe uma versão definitiva ou ideal. Seu legado será a soma de milhares de apresentações, ao longo de muitas décadas. A façanha é tão grande e tão confusa que o impulso para ignorar tudo o que veio depois de seu desaparecimento parcial em 1966 é compreensível. É mais simples assim — e mais barato. Bastam sete discos, em vez de quarenta. Mas a Columbia Records, depois de anos lançando gravações malfeitas ao vivo, está começando finalmente a ilustrar, na *Bootleg series*, todo o alcance da carreira de intérprete de Dylan.

Don DeLillo, em seu romance *Great Jones Street*, imaginou um astro do rock dylanesco e disse dele: "Mesmo que seja meio louco, ele é absorvido na loucura total do público; mesmo que seja totalmente racional, um burocrata no inferno, um gênio secreto da sobrevivência, ele tem certeza de que será

destruído pelo desprezo do público em relação aos sobreviventes".[6] Mas Dylan sobreviveu sem se tornar um "sobrevivente" — um astro profissional representando o papel de si mesmo. Ele ocupa um lugar curioso, secreto, na cultura pop, parecendo estar em toda parte e em nenhum lugar ao mesmo tempo. Ele é histórico o suficiente para ser tema de seminários universitários, mas vagueia pelo país tocando para plateias ligeiramente bêbadas. O Dylan que as pessoas achavam que conheciam — "a voz de uma geração" — está indo embora. Então, fui em busca do que possa estar tomando o seu lugar. Fui aos shows, ouvi os discos, frequentei lojas empoeiradas do Greenwich Village em busca de discos piratas, procurei os dylanólogos que discutem seu legado em letras impressas e na internet. O próprio Dylan talvez explique melhor as canções apenas cantando-as.

concord, califórnia. A plateia é dominada por ex e neo-hippies de Berkeley, trinta quilômetros a oeste. Dylan ameaça amortecer o entusiasmo deles abrindo o show com "Gotta serve somebody", o gospel rosnante que horrorizou a contracultura em 1979. Mas ele retorna à década de 1960 com "Blowin' in the wind", o hino que todos cantam juntos. Eu estava sentado perto de uma adolescente que havia escutado Dylan pela primeira vez numa aula sobre os anos 1960 e estava lá com seu professor de história.

A presença preponderante de Dylan na cultura dos anos 1960 é para muitos um ponto a seu favor: ele escreveu canções "relevantes", ele era "engajado". Para outros, em particular para aqueles que como eu cresceram nas décadas posteriores, menos delirantes, a conexão com os anos 60 pode ser um obstáculo. Até perto dos trinta anos, quando comecei a ouvir Dylan a sério, eu o havia mentalmente arquivado no lugar do remanescente radical arquetípico, fedendo a política e maconha. Eu havia lido uma história que era mais ou menos assim. Ele nasceu em Minnesota. Foi para Greenwich Village. Escreveu canções de protesto. Parou de escrever canções de protesto. Usou drogas, "se eletrificou". Foi vaiado. Caiu da motocicleta. Desapareceu num porão. Reapareceu e cantou country. Divorciou-se. Converteu-se ao

cristianismo. Converteu-se de volta a outra coisa. Coaxou em algum lugar atrás de Stevie Wonder em "We are the world". E assim por diante. Se você não está na faixa etária certa, os boletins coligidos do progresso de Dylan parecem anotações de ex-alunos de uma escola que você não frequentou.

O desafio para quem acha que Dylan é mais do que um lançador de estilos de vida é definir os atributos que sobreviveram à sua turbulenta carreira de voz de uma geração. Até agora, a disciplina informal da dylanologia — fundada por volta de 1970 por um sujeito chamado A. J. Weberman quando remexeu no lixo de Dylan, na MacDougal Street — não chegou a um consenso sobre a matéria. No momento, existe cerca de meia dúzia de luminares nesse campo. O emblemático crítico de rock Greil Marcus vincula Dylan a um surrealismo folk-e-blues nativo. Para Paul Williams, que fundou a revista de rock *Crawdaddy!* na década de 1960, Dylan é um intérprete incansável e generoso que reescreve suas canções a cada novo show. Seu biógrafo Clinton Heylin dá atenção ao período gospel e às arengas bíblicas que se seguiram nos anos 1980. Christopher Ricks, um renomado estudioso de Milton, Tennyson, Eliot e Beckett na Universidade de Boston, oferece uma leitura formalista de Dylan como poeta puro que se alimenta de escolhas de palavras, ritmo e rimas estruturadas. No mesmo espírito, Gordon Ball, professor de inglês no Instituto Militar da Virgínia, indicou Dylan para o Prêmio Nobel de Literatura.

Abaixo das principais autoridades estão os dylanólogos amadores: entusiastas, editores de fanzines, responsáveis por sites da internet gigantescamente detalhados. Suas produções não têm fim. *The cracked bells* [Os sinos rachados], por exemplo, é um guia ilegível do tamanho de um livro para *Tarantula*, o poema ilegível de Dylan do tamanho de um livro. O autor, Robin Witting, escreve: "*Tarantula* tem seis temas principais: América, Vietnã, Aretha, México, Maria e — a grande panaceia — Música".[7] Não achei muita coisa de música, mas gostei de uma nota sobre gerânios: "Os gerânios representam frieza? Indiferença? Além disso, o odor da morte?". *Jokerman*, de Aidan Day, livro sobre as letras de Dylan, analisa alguns versos de "Visions of Johanna", de *Blonde on blonde*, e encontra neles

"uma redução da forma a elementos primais na medida em que — numa imagem que ela mesma substitui a representação de Marcel Duchamp da Mona Lisa na pintura *l.h.o.o.q.* (1919) — até mesmo a diferença de gênero se torna confusa e os contornos e traços humanos são apagados".[8] Os versos em questão são: "*See the primitive wall-flower freeze/ When the jelly-faced women all sneeze/ Hear the one with the moustache say, 'Jeeze / I can't find my knees*"" [Veja a primitiva flor de parede congelar/ Quando todas as mulheres com rosto de gelatina espirram/ Ouça aquela com bigode dizer, "Jesus/ Não consigo achar meus joelhos"].

Apesar de tudo que já foi escrito sobre Dylan, não se sabe com certeza muita coisa sobre ele. A cronologia feita por Heylin de sua vida, por exemplo, é um documento que se anula astutamente no sentido de que cada item de informação aponta para uma falta maior de informação. Eis aqui três entradas para o ano de 1974:

> *Final de abril*. Dylan comparece a um concerto de Buffy Sainte-Marie no Bottom Line, em Nova York. Fica tão impressionado que volta nas duas noites seguintes e diz a ela que gostaria de gravar sua composição "Until it's time for you to go".
> *6 de maio*. Dylan topa com Phil Ochs diante do hotel Chelsea e eles decidem ir beber juntos.
> *7 de maio*. Dylan visita Ochs em seu apartamento e concorda em se apresentar no concerto beneficente "Amigos do Chile", que Ochs organizou no Felt Forum. A venda dos ingressos para o show estava sendo decepcionante.[9]

O que aconteceu no resto da primeira semana de maio? Para onde ele estava indo quando topou com Phil Ochs? A história de vida de Dylan às vezes parece montada a partir de manuscritos antiquíssimos que foram queimados numa lareira de mosteiro. "Entre janeiro e junho de 1972, a única prova de que estava em Nova York é uma leitura a que compareceu do poeta russo Andrei Voznessénski na prefeitura", escreve Heylin em sua tentativa de biografia total *Bob Dylan: Behind the shades* [Bob Dylan: atrás das sombras].[10] Inglês cético conhecido por uma história do punk americano, Heylin está ao menos disposto a admitir o que não sabe, e seu livro é a mais confiável de várias biografias.

Os arquivos acumulados de dylanologia, apesar das falhas, dão uma ideia aproximada do homem por trás da escrita cifrada. Um pequeno esboço de um ensaio de 1967 escrito por Ellen Willis se sustenta bem: "Os amigos o descrevem como tímido e defensivo, excitado, descuidado com a saúde, um pouco assustado com a fama, não materialista, mas astuto em relação a dinheiro, um profissional absorto em sua arte".[11] A persistência obstinada é sua característica principal: embora tenha desaparecido com frequência num desânimo, jamais deixa de voltar com alguma nova versão de suas obsessões. Ele está em conflito com o mundo moderno de várias formas. "Há o suficiente de tudo", disse numa entrevista de 1991.[12] "De qualquer coisa que você mencionar, há o suficiente. Havia demasiada *eletricidade*, talvez, algumas pessoas disseram isso. Outros disseram que a *lâmpada* estava indo longe demais." Sua excentricidade tem um quê de cotidiano — ele é o vizinho esquisito que você jamais consegue sacar. Ouvi uma excelente anedota de um amigo que jogou beisebol com os filhos de Dylan no final dos anos 1970, durante seu período gospel. Quando um cachorro entrou no campo, meu amigo gritou: "Tirem esse maldito cachorro do campo!". Uma voz áspera familiar se manifestou do banco dos pais: "Ahhh, que tipo de cachorro é *mesmo*?".

Joan Didion[13] disse de Joan Baez que ela era uma personalidade antes de ser uma pessoa: o mesmo se pode dizer de Dylan. Ele ficou famoso antes de completar 21 anos. A fama mundial — não apenas celebridade, mas renome intelectual, elogios de Allen Ginsberg, Frank O'Hara e Philip Larkin — chegou quando estava com 25 anos. A velocidade de sua ascensão exigiu sorte, mas foi acima de tudo um uso de sua energia. Ele passava distraidamente de um gênero para outro: folk, blues, country, spirituals. Bancava o ativista político, mas suas polêmicas mais incisivas, como "The lonesome death of Hattie Carroll", eram aquelas impulsionadas por personagens. Seu estilo vocal inicial incorporava pedaços de Woody Guthrie, Mississippi John Hurt, Hank Williams e, não devemos esquecer,

Johnnie Ray, o excêntrico cantor dos anos 1950 que estalava as consoantes com ferocidade desconcertante. No início da década de 1960, Dylan procurou tocar rock e blues elétrico ao lado de seu material acústico: no colégio, havia batucado no piano à la Little Richard e desejava retomar aquele tipo de produção de ruído. Na origem, planejava que seu segundo disco, *The freewheelin' Bob Dylan*, fosse em parte elétrico, em parte acústico, como o posterior *Bringing it all back home*. Ele assinalou essa intenção ao cantar "That's all right, Mama", o single de estreia de Elvis, em sua primeira sessão elétrica, em outubro de 1962. Tentava freneticamente dizer tudo de uma só vez.

Mas logo descobriu que só se pode ser famoso por uma única coisa de cada vez. As gravadoras e a imprensa musical exigiam um talento mais estreito. As canções eletrificadas de 1962 não se encaixavam na imagem que a Columbia queria criar: Dylan como oráculo folk. Ele ganhou notoriedade por seu material a favor dos direitos civis e contra a guerra, e a Columbia o anunciava à altura:

> Bob Dylan andou por muitas estradas. Durante a maior parte de seus 22 anos, ele "andou em trens de carga de sarro e apanhou só de farra, cortou grama por moedas e cantou por tostões" [...] Bob faz o que se supõe que o verdadeiro cantor folk faz: cantar sobre as ideias e acontecimentos importantes de seu tempo [...] Seu novo álbum de sucesso (o primeiro foi *Bob Dylan*) é *The freewheelin' Bob Dylan*. Ele apresenta dez composições do próprio Bob, inclusive o sensacional hit "Blowin' in the wind". Traz também canções sobre temas que vão do amor ("Girl from the North Country") à chuva radioativa ("A hard rain's a-gonna fall"). Ouça-o e saberá por que Bob Dylan é a voz de nossa época.[14]

Esse anúncio engenhoso, que inclui o fantástico relato de Dylan sobre seu passado, definiu a cobertura da imprensa. Dylan logo ficou aborrecido com as generalizações e se viu lutando por sua própria publicidade; ele negou, por exemplo, que "A hard rain's a-gonna fall" retratasse um inverno nuclear. Mesmo assim, fez o jogo do marketing: mais tarde, alegou que a canção havia sido uma reação geral ao terror da era nuclear e à crise dos mísseis de Cuba, em particular. Numa declaração amplamente citada, ele disse:

"Escrevi aquilo quando não imaginava que me restava tempo suficiente de vida".[15] Na verdade, "Hard rain" foi escrita pelo menos um mês antes do início da crise cubana.

"Hard rain" marca um avanço nas composições de Dylan, mas por um motivo diferente. Trata-se de uma pequena epopeia que dura sete minutos, mas carece de qualquer traço da narração de uma história passo a passo que sustenta as baladas picarescas da literatura folclórica. De que modo Dylan mantém nosso interesse? Uma resposta é: mediante a repetição. Outra é: por meio das mudanças que acontecem entre a primeira e a última repetição. Quase todas as suas canções têm uma estrutura de verso-refrão, verso-refrão, e o refrão é quase sempre uma frase simples que toca como um sino: "Tangle up in blue", "You gotta serve somebody", "It's not dark yet, but it's getting there", "It's hard rain's a-gonna fall".

Os primeiros versos de "Hard rain" — "*Oh, where have you been, my blue-eyed son/ And where have you been, my darling young one?*" — são um aceno para a velha balada "Lord Randal", que começa assim: "*Oh, where ha' you been, Lord Randal, my son?/ Oh, where ha' you been, my handsome young man?*". Dylan rompe a pergunta e resposta simétrica do original: seu filho de olhos azuis não responde com dois versos, mas cinco. As imagens — "doze montanhas enevoadas", "seis rodovias tortas", e assim por diante — têm o sabor do livro do Apocalipse, com sua insistência em números exatos de objetos esquisitos ("Eu vi sete candelabros de ouro"). A canção depende de um truque musical de suspensão: acordes em mi e lá vão e vêm hipnoticamente à medida que o número de frases de resposta aumenta de cinco para sete e por fim doze. No refrão — "*And it's a hard, and it's a hard*" — Dylan procura e finalmente obtém a resolução, que em cada verso se deslocou um pouco mais para longe de seu alcance. Descendo da montanha da canção, ele começa a soar como um profeta.

Muitos mitos da carreira dele nos anos 1960 perdem credibilidade diante das provas reunidas nos livros de Heylin e em outros tomos dylanológicos. Diz-se que suas composições se transformaram graças a um mergulho na cultura da droga, mas ele as vinha usando intermitentemente desde que

vivia em Minnesota. Dizem que se inspirou nos Beatles para "se eletrificar", mas havia esboçado seu som folk rock já em 1962. Os primeiros shows elétricos teriam provocado vaias universais, mas na gravação de sua famosa apresentação no Festival Folk de Newport, em 1965, é difícil ouvir vaias em meio aos aplausos. E D. A. Pennebaker, que filmou parte de sua turnê internacional em 1966, lembra que, quando surgiram cenas de confronto, o líder não deu mostras de estar muito preocupado. "Dylan estava achando o máximo", disse Pennebaker num simpósio sobre *Eat the document* [Coma o documento], o filme não distribuído sobre a turnê, realizado no Museum of Television and Radio, em Nova York. "Ele parecia um grilo saltando pelo palco."

Greil Marcus descreve de forma diferente as turnês de 1965-6: como uma guerra contra negras forças reacionárias. Em seu livro *Invisible Republic* (título depois mudado para *The old, weird America* [A velha e esquisita América]), ele cita o motivo de Al Kooper não querer seguir a turnê até o Texas: "Vejam o que fizeram com jfk lá".[16] Marcus vê um significado especial numa troca de palavras entre Dylan e a plateia em Manchester, Inglaterra, em maio de 1966. O momento é apresentado como seu encontro máximo com o inimigo:

> Como se estivesse esperando [...] uma pessoa se levanta e grita o que estivera ensaiando em silêncio consigo mesmo a noite inteira. Tal como se imaginara várias vezes fazendo, ele se ergue e para o tempo. Ele para o show:
> "Judas!"
> Dylan se enrijece contra o sobressalto de seu próprio corpo. "Não acredito em você", diz ele, e o desprezo de sua voz é absoluto. Enquanto ouvimos transformar em amargo o eco da maldição do sujeito que gritou, começamos a escutar sua falsidade, aquele adorável ensaio — mas o mesmo eco já fez Dylan retroceder. "você é um mentiroso!", ele grita, histérico.[17]

Em 1998, quando a Columbia finalmente editou um cd do show — havia trinta anos que ele circulava em versão pirata —, os neófitos talvez tenham pulado para o final para ouvir o diálogo. É provável que não tenham ficado impressionados. O que se ouve inicialmente é uma pausa, durante a qual

Dylan afina sua guitarra. Quando acontece o grito de "Judas!", a plateia reage de várias formas com risos, grunhidos e aplausos. A voz no fundo se repete e outros se unem a ela. Quando Dylan reage, não é com um grito histérico — na verdade, nem mesmo com um grito. Sua voz parece cansada e aborrecida. É como se ele não conseguisse entender o que os caras do fundo estavam gritando e, portanto, deu o tipo de resposta ilógica multiuso que gostava de distribuir nas entrevistas coletivas.

Sem dúvida, Dylan encontrou uma boa quantidade de veneno em sua turnê de 1966, em especial dos puristas folk britânicos. Mas não parece que tenha enfrentado uma conspiração bem organizada. O dylanólogo britânico C. P. Lee se deu ao trabalho de escrever um livro inteiro sobre o show de Manchester, e na esteira de sua publicação, em 1998, fez-se uma grande descoberta: a pessoa que gritou "Judas" não era nenhum velho defensor do folk tipo Pete Seeger, mas um estudante universitário confuso de vinte anos chamado Keith Butler. Tendo obtido um emprego num banco de Toronto, Butler disse à imprensa britânica que seu ato não foi premeditado: "Eu estava muito decepcionado com o que estava ouvindo. Mas acho que o que realmente me tirou do sério foi quando ouvi aquelas canções adoráveis — acho que eram, quer dizer, foram duas delas...".[18]

Marcus talvez não ofereça um relato realista do que aconteceu no show de Manchester, mas faz uma coisa não menos valiosa: capta a loucura que cercava Dylan em meados da década de 1960, quando duas culturas jovens distintas — roqueiros e folkies — manobravam para controlar sua suposta mensagem, enquanto gerações mais velhas lutavam para entender o que estava acontecendo. Desde Wagner, nenhum músico havia sido submetido a pressões desse tipo, contraditórias e irracionais. Não surpreende que Dylan tenha caído fora depois do acidente com a moto, no verão de 1966: ele estava farto do papel de messias. Instalou-se então em West Saugerties, Nova York, com seus músicos formidáveis de turnê — os Hawks, que logo mudariam de nome para The Band — e produziu dezenas de números dolorosos da velha escola. Essas canções, as Basement Tapes [fitas do porão], são o principal tema do livro de Marcus; nelas, diz ele, "certas linhagens

fundamentais da linguagem cultural americana foram resgatadas e reinventadas".[19]

Quando a turnê que eu acompanhava passou pela Califórnia, fui visitar Marcus, que mora nas montanhas de Berkeley. "O engraçado é que eu não sou uma pessoa ligada em Dylan", disse-me ele, bebendo cerveja em sua cozinha. "Durante muitos anos, eu me lixei para ele." Para Marcus, como para muitos dos seguidores originais, o Dylan dos anos 1970 e 1980 não teve a menor importância. A resenha que Marcus fez na *Rolling Stone* do disco de 1970, *Self portrait*, um desvio desconcertante na direção do pop barato, começava com estas palavras: "Que merda é essa?".[20] Foi somente quando Dylan começou a gravar covers de música folk e de blues, na década de 1990, que Marcus voltou a se interessar por ele. Trata-se de um crítico conhecedor dos cantos mais escuros e estranhos da música americana — a voz estilhaçada de Dock Boggs e outros cantores cômico-sinistros do interior americano que foram reunidos por Harry Smith na *Anthology of American folk music* em 1952 — e ele acredita que Dylan também pertença a essa linhagem. Numa crítica de 1985, Marcus pediu que ouvissem "mais Dock Boggs"[21] na voz envelhecida de Dylan, e essa alquimia mais ou menos aconteceu. O escritor parecia entrar na mente de seu objeto e Dylan indicou isso ao escrever uma contracapa para a edição em brochura de *Invisible Republic*.

Ainda assim, eu achava que faltava alguma coisa numa leitura de Dylan que pula vinte anos de sua carreira. E se — como acham alguns — ele tivesse atingido o ápice de sua carreira não com os fingimentos e afrontas dos anos 1960, mas com as canções de amor caóticas dos anos 1970? E se, como sugere Clinton Heylin, ele tivesse ido ainda mais longe nos anos 1980, quando fundiu o pessoal e o apocalíptico — "Love-sick blues" e o livro do Apocalipse? Lester Bangs escreveu em 1981: "Se as pessoas vão rejeitar, ou, na melhor das hipóteses, rir de Dylan agora do mesmo modo como outrora se ajoelhavam automaticamente diante dele, então ninguém vai saber se ele fizer um bom disco de novo. Elas não estão ouvindo agora, o que talvez possa significar que também não estavam realmente ouvindo antes".[22]

De volta à Costa Leste, tomei chá com Christopher Ricks, o leitor exímio e rigoroso da poesia inglesa canônica. Nós nos encontramos na sala de sua casa, em Cambridge, Massachusetts. "Eu não dou aulas sobre Dylan, é apenas uma *obsessão*", disse-me ele. Embora fale no tom cortante de um *scholar* britânico moderno, ele tem uma maneira de mergulhar na dinâmica passivo-agressiva das emoções de Dylan. "As palavras constituem um *eixo*", disse ele, no começo de nossa conversa. "Elas não apontam para uma direção única." Dylan faz muito uso da ironia e, às vezes, obtém ambiguidade simplesmente com a repetição de uma frase. "Pense em '*Don't think twice, it's alright*'", continuou Ricks, entoando o refrão. "Quantas vezes você diz a alguém para não pensar duas vezes? Você pode dizer está tudo bem sem parar. Isso é confortador — mas não 'Não pense duas vezes'. Eu começaria a pensar."

Lembrei-me de alguns versos igualmente nebulosos de "Meet me in the morning", cerca de 1974:

> *Look at the sun, sinking like a ship*
> *Look at the sun, sinking like a ship*
> *Ain't that just like my heart, babe*
> *When you kissed my lips?*[a]

Essa metáfora emaranhada — o sol como um navio, o coração como o sol — pode girar em qualquer direção. O coração está brilhando como um pôr do sol? Ou está afundando para fora da vista? E o navio está andando no horizonte, ou está apenas afundando? A dedução menos favorável é que é da natureza dos navios, e dos corações, afundar.

Quando outros críticos tentaram ler Dylan linha por linha, geralmente foram atrás de referências externas. (Ele mencionou a Bomba! T. S. Eliot! Joan Baez!) Ao falar de "The lonesome death of Hattie Carroll", Ricks não começa pelo caso da vida real de William Zantzinger, um jovem fazendeiro

rico de Maryland que, em 1963, causou a morte da garçonete negra Hattie Carroll e escapou com uma sentença de seis meses de prisão, mas com o ritmo do nome dele: um tempo forte seguido de um fraco. A canção toda, diz ele, é dominada por esse ritmo do nome do qual Dylan retirou o "t" impossível de cantar:

> *William Zanzinger killed Hattie Carroll*
> *With a cane that he twirled round his diamond ring finger*
> *At a Baltimore hotel society gathering.*[b]

Ele produz um sentimento de desamparo, o modo como cada verso acaba num tempo fraco, e isso parece adequado: grite quanto quiser, os mansos sofrem. A emoção dominante não é o ódio político, mas um apoio trêmulo a Hattie Carroll, cuja raça nunca é mencionada. Essa canção certamente não traz expectativas de uma reforma judicial, e não envelheceu, como os hinos de protesto de sua época. (Em 1991, descobriu-se que William Zantzinger cobrava aluguel de inquilinos que viviam em extrema penúria em casas que não lhe pertenciam. Dessa vez, o juiz lhe deu uma condenação pesada de dezoito meses, num programa de prestação de serviços.)

"Agora é a hora para suas lágrimas", canta Dylan no final. Ricks me disse: "Ele não enfatiza isso — não diz '*Agora é* a hora'. Ele não o exorta. Talvez você devesse ter chorado antes, quando Hattie morreu". (Paul Williams acha que o refrão dos versos anteriores — "Agora não é hora para suas lágrimas" — é, na verdade, sarcástico, e que Dylan está se dirigindo a "liberais em busca de uma causa que se preocupam com as questões e não se solidarizam de verdade com as pessoas".[23] Outro momento axial.) Ricks foi adiante e criticou algumas das interpretações mais recentes de Dylan dessa canção: "Ele não a deixa falar por si mesma. É pena, mas acho que ele a torna sentimental demais". Nesse ponto, comecei a me perguntar se a leitura cerrada havia se aproximado demais. Ricks estava fetichizando os detalhes de uma gravação, negando ao músico licença para expandir suas canções ao interpretá-las. Eu acabara de ver Dylan cantar "Hattie Carroll" em Portland,

e havia sido a melhor interpretação que eu já ouvira. Ele transformou o acompanhamento numa valsa constante e triste e tocou um solo tipo acalanto no meio da canção. Isso lembrava o ouvinte de que a "reunião beneficente num hotel" era um Baile das Solteiras cuja dança continuou antes, durante e depois do ataque fatal a Hattie Carroll. Tratava-se de um giro inquietante no sentido da canção, e não uma sentimentalização.

As leituras de Ricks são maravilhosamente perspicazes, mas não passam, no fim das contas, de leituras: elas tratam Dylan como um fenômeno textual, em vez de musical. Tendem também a lhe conceder uma infalibilidade que vai contra seu processo criativo caótico. O próprio Dylan declina desse tratamento intelectualizado demais — embora tenhamos a sensação de que não se importaria de receber aquele Prêmio Nobel. Já nos anos 1960, dizia daqueles que o chamavam de poeta: "Gênio é uma palavra terrível, uma palavra que eles acham que fará de mim alguém parecido com eles".[24] Ele parece preferir uma plateia de adolescentes fãs do Grateful Dead numa quadra de basquete. Pode ocasionalmente surpreendê-los com obras-primas taciturnas, como "Hattie Carroll", "Visions of Johanna" e "Not dark yet", ou pode ensinar-lhes um hino *bluegrass* dos Stanley Brothers, porém com mais frequência os leva a pular ao som de "Tangled up in blue". Desse modo, empanturra as plateias e também se assegura de não ser posto contra a parede. Todas as noites, esteja ou não em boa forma, ele diz, com efeito: "Pensem de novo".

duluth, minnesota. Dylan nasceu aqui, em 1941, antes de se mudar com a família para Hibbing, cidade de mineração de ferro. Ele jamais tocou em Duluth. A cidade está um pouco entusiasmada com seu retorno. Ele é notícia de primeira página durante dois dias no *Duluth News Tribune*. As vitrinas das lojas do centro estão enfeitadas com placas de "Bem-vindo à casa, Bob". Seus habitantes esperam que tenha algo a dizer à cidade: afinal, ele a mencionou quando aceitou o Grammy de 1998 pelo Disco do Ano. (uau! dylan falou "duluth"!, dizia uma manchete local.) No show, um fã joga no

palco um aviãozinho de papel no qual está escrito "Por favor, fale". Ele aterrissa de cabeça para baixo. Dylan não fala. O silêncio é um pouco gélido; umas poucas palavras teriam levado a plateia ao êxtase. A defesa de Dylan contra esse tipo de crítica é que os discursos públicos são uma situação sem saída. Se diz só algumas palavras, as pessoas dizem que não falou o suficiente. Se fala muito, acham que perdeu a cabeça. No fim, o pessoal de Minnesota não parece ter ficado muito chateado com o episódio. No dia seguinte, perguntei a um morador se estava decepcionado. "Um pouco", ela respondeu. "Mas o jornal diz que ele sorriu muito."

As discussões sobre Dylan muitas vezes se resumem a isto: "Por favor, fale. Diga-nos o que significa". Mas ele precisa fazer isso? Ele já entregou alguma coisa durante a interpretação acústica ritual de "Tangled up in blue". Esse conto pequeno e denso, que pode ser sobre dois casais, um casal, ou um casal mais um intruso, parece autobiográfico: é fácil adivinhar em quem Dylan pode estar pensando quando canta: "Quando tudo despencou, eu me tornei retraído/ A única coisa que eu sabia fazer era continuar a continuar/ Como um pássaro que fugiu...". Ver qualquer dos espetáculos ridículos na vida de Dylan. Mas os versos que ele cantou com maior ênfase vieram no fim:

> *Me, I'm still on the road, heading for another joint*
> *We always did feel the same, we just saw it from a different point*
> *Of view*
> *Tangled up in blue.*[c]

De repente, o romance em questão parecia ser o longo e tempestuoso entre Dylan e sua plateia. Ele está aqui e nós todos estamos aqui, e estamos vendo as coisas de pontos de vista diferentes. E o que estamos olhando? Talvez a coisa que acontece entre ele e nós: a música.

Noite após noite dessa excursão, "Tangled up in blue" deu vida à plateia. As palavras tinham seu efeito emocional, mas era de fato a música que estabelecia um determinado tipo de intimidade entre o cantor e o público. O

arranjo de Dylan era em si mesmo uma coleção de diferentes pontos de vista. A versão publicada da canção é conduzida por acordes maiores docemente ressonantes, mas nessa versão o cantor insistia em deslizar para uma escala diferente — para o blues. Ao desmantelar e reconstruir sua canção, ele "dobrou" as notas para baixo, inverteu a melodia, expandiu a altura dos acordes, apoiou-se numa única nota enquanto os acordes mudavam em torno dela, acentuou os tempos fracos, enfiou divisões ternárias em compassos binários. Enquanto o resto da banda se mantinha numa harmonia diatônica tradicional e na batida um-dois, a canção acumulava tensão: escalas opostas se encontravam em choques agridoces, pulsos opostos se sobrepunham num ritmo dançável. O alimento básico do rádio era agora um animal novo.

À medida que eu repassava meus discos e fitas de Dylan, percebi que, em muitos casos, estava dando apenas meio ouvido para as letras — que a música estava dando às palavras sua aura poética. Com frequência as imagens verbais mais fortes ocorrem perto do início de uma canção, e cabe a sua sensibilidade musical fazer alguma coisa do resto. Em "Sad-eyed lady of the lowlands", a balada de onze minutos que fecha *Blonde on blonde*, Dylan cria metáforas majestosas para captar o objeto de sua afeição — "Seus olhos como fumaça e suas preces como rimas" — e depois, no penúltimo verso, ele obscurece tudo: "Eles gostariam que você aceitasse a culpa pela fazenda". Que fazenda? O que aconteceu com ela? Por que ela deveria ser culpada? "Falso alarme falsificado" é o verso da linha seguinte que não esclarece nada. O refrão aparece de novo — "Meus olhos de armazém, meus tambores árabes/ Deveria deixá-los à sua porta,/ Oh, dama dos olhos tristes, eu deveria esperar?" — e, a essa altura, já estamos perdendo a paciência. O que são "olhos de armazém", e como alguém pode deixá-los? Os dylanólogos quebram a cabeça com essas questões. Mas a música faz com que as esqueçamos. A melodia do refrão — um arco ascendente e descendente, feito de notas consecutivas da escala em ré maior — é grandiosa, para começar, mas no quinto verso Dylan a torna ainda mais grandiosa. Enquanto a banda continua tocando a escala, ele desliza de volta ao ré

superior com cada sílaba. Ele canta uma nota enquanto o resto da harmonia gira ao seu redor: é como se estivesse examinando a música do alto. Trata-se de um truque tão antigo quanto a música. Em *Dido e Eneias*, de Purcell, a soprano conquista nossos corações da mesma maneira quando canta "Remember me, remember me".

Tal como Hank Williams fez antes dele — ou Schubert, ou Verdi, para ir mais longe —, Dylan afia o sentido da letra na mecânica da música. Vejamos o caso de "Mama, you been on my mind", que esteve por muito tempo associada a Joan Baez e depois apareceu na voz do próprio Dylan na caixa *The bootleg series, vols. 1-3*. A canção começa com uma imagem carregada e indecifrável:

> *Perhaps it's the color of the sun cut flat*
> *And covering the crossroads I'm standing in…*[d]

A harmonia sob essas palavras vai de um acorde em mi maior a uma sétima em sol sustenido e uma sétima em fá sustenido. É uma série estranha de mudanças que combina com as imagens barrocas na página. Nossos olhos e ouvidos se perguntam: "O quê?". E então o cantor parece dar de ombros, com um sorriso amarelo autodepreciativo, para a tentativa de poetizar sua emoção:

> *Or maybe it's the weather or something like that*
> *But Mama, you been on my mind.*[e]

E a harmonia também fica mais fácil, indo suavemente de mi maior para dó sustenido menor e de volta ao mi. O sentido muda à medida que os acordes mudam.

Dezenas de canções de Dylan funcionam da mesma maneira. O inquietante gospel "In the garden" mostra a agonia de Jesus em Gethsêmani vagando por dez acordes diferentes, cada um parecido com uma traição. "Idiot wind", que está no centro de *Blood on the tracks*, canaliza seu ódio

universal — "Alguém me aprontou, estão plantando histórias na imprensa" — para uma única convulsão harmônica: cada verso da canção em sol maior começa com um dó menor estridente, que é como um tapa no ouvido. Com mais frequência, os acordes são misteriosamente simples. Em "Knockin' on heaven's door", há apenas quatro deles, mas são tocados numa sequência pendente não resolvida — uma imagem da "longa nuvem escura" que cai sobre Billy the Kid.

Não quero dizer com isso que a música seja tudo. Dylan tem um domínio espantoso da língua inglesa. O estalido claro das rimas mantém nosso interesse através de todos os saltos de sentido e mudanças de cena. John Lennon, não muito antes de morrer, ironizou Dylan como um descarado que rimava com o uso de um dicionário, mas não conheço um deles que pudesse gerar este dístico:

What can I say about Claudette?
Ain't seen her since January,
She could be respectably married or running
a whorehouse in Buenos Aires.[f]

Dylan também tem um talento para *enjambements* complicados — versos que parecem completos em si mesmos, mas são subvertidos pelo seguinte. São efeitos para o ouvido, não para o olho, e Dylan os promove na interpretação. Há uma fita dele cantando "Simple twist of fate" em San Francisco, em 1980, na qual o sentido gira quase que palavra por palavra. É uma versão totalmente reescrita da canção de *Blood on the tracks* e a última estrofe começa assim:

People tell me it's a crime
To remember her for too long a time
She should have caught me in my prime
She would have stayed with me
Instead of going back off to sea
And leaving me

Dylan diminui o ritmo e podemos pensar que a história acabou. Mas não

> *To med-i-tate...g*

Um sorriso amarelo entra na voz, que até então havia sido apropriadamente elegíaca. A ênfase de Dylan em "*meditate*" nos diz que o refrão do título está voltando para seu verso final, mas não sabemos muito bem como ele dará o salto. Sua voz se enche de orgulho — orgulho é uma das grandes emoções que ele é capaz de transmitir —, e o tempo acelera de novo: "*Upon! A! Simple! Twist! Of! Fate!*" [sobre uma simples guinada do destino].

Por trás do jogo de palavras há algumas profundas ressonâncias musicais. A linha de baixo suavemente metálica de "Simple twist of fate" assume a forma de um *basso lamento* — o mesmo tipo de padrão cromático descendente que serve de esteio ao lamento de Dido. Evidentemente, as histórias de amor desenfreado de Dylan não têm o mesmo peso trágico da de Purcell. Um homem tem um caso breve com uma mulher e, quando ela vai embora, ele se vê assombrado por ela, por mais que tente esquecê-la. A música se desdobra num tempo relaxado, em tom maior. Contudo, a figura do lamento lança uma sombra arrepiante, como o faz nos compassos iniciais do Quarteto de Cordas em Sol de Schubert. E, tal como na poderosa ária de Purcell, as palavras enfatizam o destino inescrutável que dirige os assuntos humanos:

> *A saxophone someplace far off played*
> *As she was walking on by the arcade*
> *As the light bust through a beat up shade*
> *Where he was waking up.*
> *She dropped a coin into the cup of a blind man at the gate*
> *And forgot about a simple twist of fate.*[h]

Uma fascinante reversão de gêneros aconteceu ao longo dos séculos. Em Purcell, é o homem que é chamado para longe, deixando Dido destituída:

"Lembra de mim, mas, oh!, esquece meu destino!". Na tragédia em escala menor de Dylan, é a mulher que vai para a estrada e o homem fica a contemplar as guinadas e os giros do destino.

Dylan pode ou não ter lançado o olhar para 1689 — com ele, nunca se sabe —, mas a solidez peculiar de suas letras vem de seu fácil toma lá dá cá com canções mais antigas. Ele já disse que as tradições do folk, blues, spirituals e baladas populares são sua verdadeira religião, e seu hábito de cruzar gêneros talvez explique o hábito de cruzar religiões. "Eu creio em Hank Williams cantando 'Eu vi a luz'", disse ele ao crítico Jon Pareles.[25] Dylan tem uma memória de elefante para letras de todos os tipos, e seu método favorito de escrever é pegar um verso de uma canção existente e acrescentar uma ou dezenas de linhas de sua autoria. "Quando eu saí uma manhã", dizia uma antiga letra; "Para respirar o ar em torno de Tom Payne", acrescentou ele. *Time out of mind* foi uma volta emocionante a essa forma, porque ele retomou com vingança esse modo de composição. Canção antiga: "Ela me escreveu uma carta e a escreveu tão gentil,/ E nessa carta, estas palavras você podia encontrar". Dylan reescreveu o segundo verso: "Ela pôs na escrita o que estava em sua mente". Canção antiga: "Este trem não leva jogadores,/ Nem leva andarilhos da meia-noite". Dylan diz: "Alguns trens não levam jogadores/ Nem andarilhos da meia-noite, como faziam antes".

Tudo em *Time out of mind* está sob um clima arcaico, onírico. O álbum consegue evitar o século xx: trens desestimulam o jogo, as pessoas andam em carroças, não há ar-condicionado ("Está quente demais para dormir"), sinos de igreja tocam, "gay" significa "feliz", as horas do dia são marcadas pelo sol, as lâmpadas são aparentemente a gás (e são acesas "baixas") e, na maior parte do tempo, o cantor está caminhando. Ele está quase pronto para se perder no deserto rústico da *Winterreise* de Schubert, que inicia com os versos dylanescos "Venho aqui como um estrangeiro/ Como estrangeiro parto". A nostalgia é intensa: o cantor está apaixonado por um passado musical que se foi para sempre. Nós o imaginamos inclinado sobre seus discos e cancioneiros preferidos ouvindo, escrevendo, lendo, escrevendo. São canções sobre a solidão de ouvir: seria possível acrescentar-lhes "Blind

Willie McTell", que foi gravada em 1983 e incluída na caixa *Bootleg* como uma espécie de fanfarra para *Time out of mind*, na qual ele canta: "Estou olhando pela janela do St. James Hotel/ E não sei de ninguém que cante o blues como Blind Willie McTell".

A melancolia poderia tornar-se esmagadora, mas Dylan não deixa que isso aconteça. As melhores canções de *Time out of mind* são inexplicavelmente engraçadas: há uma satisfação perversa na interpretação em que Dylan manipula os farrapos de sua voz, a dispersão de sua inspiração, a paralisia que pode surgir de sua obsessão com a história, a imagem predominante de si mesmo como um ranzinza murmurante. E em uma canção — "Not dark yet" — todos os floreios de seu modo de compor se unem: acordes lentos, imponentes, balançando como um pêndulo entre maior e menor; ajustes criativos do passado ("Há espaço suficiente no céu" se transforma em "Nem mesmo há espaço suficiente para estar em *algum lugar*"); aforismos espinhosos ("Não consigo nem me lembrar do que estava fugindo quando vim para cá"; "Atrás de cada beleza há algum tipo de dor"); e lampejos de revelação bíblica, para não mencionar o que um especialista da internet identificou como uma citação do Talmude ("Nasci aqui e morrerei aqui, contra minha vontade"). Se não consegue cantar algumas notas graves, aponta para elas com um glissando, para que o ouvinte as sinta. E como fez em "Sad-eyed lady", Dylan encontra uma maneira de aumentar o refrão. O verso "Ainda não está escuro, mas está chegando lá" vai crescendo, nota por nota, no alcance de voz agora limitado do cantor. Tal como Skip James, o gênio maluco entre os cantores de blues do Delta, Dylan dá a uma forma circular um senso terrível de orientação.

O sentimento de chegada em "Not dark yet" é enorme. Uma vez mais, como Christopher Ricks diria, as palavras giram em seus eixos e abrangem seu oposto. A canção termina com: "Nem sequer ouço o murmúrio de uma oração/ Ainda não está escuro, mas está chegando lá". Não podia ser mais deprimente, não é? Bob Dylan encara a face da morte e da deterioração. Mas, ao cantar "murmúrio de uma oração", ele sobe mais um tom e faz um giro pequeno e gracioso no alto, criando uma melodia totalmente nova. E

desliza para uma tercina[i] — um ritmo levemente dançante que outro músico retoma na guitarra. Enquanto a canção se esvai, não é a escuridão que persiste, mas o movimento dançante da música, e aquela possibilidade teórica de "murmúrio de uma oração". O homem que venera Hank Williams relembra "I saw the light", um número de gospel supostamente edificante que estava de fato cheio de terror. "Eu vi a luz, eu vi a luz,/ Não mais escuridão, não mais noite", insistia Hank, numa melodia que caía, e não acreditávamos nele. Bob declara, com uma virada para cima galante: "Nem sequer ouço o murmúrio de uma oração". Também não acreditamos nele.

minneapolis, minnesota. Dylan acabou de tocar no Target Corner, no centro da cidade. Perto da meia-noite, saindo a pé do estádio, vejo um ônibus e um caminhão estacionados junto ao meio-fio. Um grupo de *roadies* está carregando o equipamento. De algum lugar, vem uma luz elétrica forte — trata-se do holofote de uma câmera de tevê portátil. Há pessoas em volta, sorrindo encabuladas, como fazem na presença de alguém famoso. Meu coração começa a bater um pouco mais rápido. Um homem de cabelos grossos encaracolados está de pé ao lado do ônibus, com aparência desajeitada enquanto dá autógrafos. É Lyle Lovett, que acabou de tocar no palco, logo depois da esquina. Caminhei de volta para meu hotel.

Esse episódio destacou para mim o embaraço dos fãs. Eu não havia solicitado uma entrevista com Dylan, mas por um momento achei que ia vê-lo de perto. Senti a excitação borbulhante de um fã. Eu era um deles, suponho, desde que a música de Dylan me atingiu pela primeira vez, alguns anos antes, quando eu estava hospedado no apartamento de um amigo em Berlim. *Highway 61 revisited* era um dos poucos discos que meu amigo possuía, e depois de alguns dias me apaixonei por ele: as letras ferozmente engraçadas, a música que era ao mesmo tempo comum e grandiosa, toda a atitude orgulhosa, raivosa, retrógrada diante da vida. Mais tarde descobri que minha conversão atrasada a Dylan correspondia muito bem a um modelo acadêmico de fãs de rock: Daniel Cavicchi, num livro sobre a plateia

de Bruce Springsteen, divide os fãs em categorias baseadas em *As variedades da experiência religiosa*, de William James, observando que um tipo de fã sofre uma conversão súbita, ou "autorrendição",[26] muitas vezes num estado de isolamento ou num país estrangeiro.

O comportamento dos fãs é tão tolo quanto parece? Ou é o respeito devido ao tipo de pessoa que costumava ser chamada de "grande"? Os americanos sempre desconfiaram do conceito de grandeza, com seu ar germânico sufocante. O estrelato e o culto da juventude e da riqueza tomaram há muito tempo seu lugar. Dylan pode ser muitas coisas, mas não é um astro: ele não pode controlar sua imagem aos olhos do público. Ao mesmo tempo, não se mostra, não age nem parece com nenhum grande homem que a história registre. Ele se apresenta como um caixeiro-viajante musical, como B. B. King, Ralph Stanley ou Willie Nelson. Em geral, não está disponível para a mídia, mas não é de forma alguma um recluso, e a reclusão é tradicionalmente a zona em que os gênios americanos residem.

Um "artista", pela definição contemporânea, é alguém que se exibe na arte, que compartilha emoções "sentidas" e experiências "vividas", que se encontra e cumprimenta a plateia. A arte se torna uma encenação de Método; em vários sentidos, ela se torna patética. Com Dylan, a emoção foi certamente sentida, em um momento ou outro, mas ela surge espontaneamente nas próprias canções, no emaranhado de palavras e música. Mesmo quando é mais confessional, ele retira sua personalidade da cena — em geral, ficando belamente vaga — e deixa a música emergir. A emoção mais alta bate tarde, nos desfechos sem palavras de suas maiores canções — de "Sad-eyed lady" a "Not dark yet" — quando a banda toca todo o verso mais uma vez e a linguagem mergulha no silêncio.

a "Olha o sol, afundando como um navio/ Olha o sol, afundando como um navio/ Não é parecido com meu coração, *babe*/ quando você beijou meus lábios?" (N. T.)
b "William Zanzinger matou a pobre Hattie Carroll/ com uma bengala que girava em seu dedo que tinha um anel de brilhante/ Numa reunião beneficente num hotel de Baltimore." (N. T.)

c “Eu, eu ainda estou na estrada, indo para outra espelunca/ Nós sempre sentimos as mesmas coisas, só que de um diferente ponto/ De vista/ Enredado na fossa.” (N. T.)
d “Talvez seja a cor do sol cortada rente/ E cobrindo a encruzilhada em que estou.” (N. T.)
e “Ou talvez seja o tempo ou algo assim/ Mas, mamãe, tenho pensado em você.” (N. T.)
f “O que posso dizer de Claudette?/ Não a vejo desde janeiro,/ Ela pode estar respeitavelmente casada/ ou dirigindo um puteiro em Buenos Aires.” (N. T.)
g “As pessoas me dizem que é um crime/ Lembrar dela por tempo demais/ Ela deveria ter me pegado no meu auge/ Ela teria ficado comigo/ Em vez de voltar para o mar/ E me deixar/ Para meditar...” (N. T.)
h “Um saxofone em um lugar longínquo tocou/ Enquanto ela caminhava pela arcada./ Enquanto a luz jorrava por um candeeiro surrado/ Onde ele estava acordando./ Ela jogou uma moeda na caneca de um cego no portão/ E esqueceu a simples guinada do destino.” (N. T.)
i Também chamada quiáltera: alteração rítmica da divisão das notas, indica a execução de três notas no tempo de duas. (N. R. T.)

19. Fervor: Lembrando Lorraine Hunt Lieberson

Em 3 de julho de 2006, a meio-soprano Lorraine Hunt Lieberson morreu de complicações decorrentes de um câncer de mama. Estava com 52 anos. A notícia de seu falecimento provocou pouco interesse fora do mundo da música clássica: a cantora não era um nome conhecido do público em geral e não gozava nem do estrelato intermitente da televisão de domingo de manhã, como os da estirpe de Renée Flaming e Yo-Yo Ma. Ela pouco gravou nos últimos anos, era tímida em relação a entrevistas, não tinha assessor de imprensa. Sua fama consistia em uma faixa cada vez mais ampla de fervor e admiração que deixava para trás depois de cada apresentação. Aqueles que haviam sido muito afetados por sua obra sentiram um tipo peculiarmente profundo de pesar.

Eu fui uma dessas pessoas. Em seus últimos anos, foi difícil para mim assumir um distanciamento crítico, embora a fileira H tenha sido o local mais próximo que já estive dela. Nos dias posteriores à sua morte, tentei escrever sobre ela e não consegui. Parecia errado chamá-la de "grande" e "extraordinária", ou empregar termos do culto às divas, como "deusa" e "imortal", porque essas palavras a punham num pedestal, enquanto o calor de sua voz sempre a trouxe para perto. Minhas tentativas de escrever a crônica de sua carreira — eu a vi umas doze vezes — foram um exercício de não encontrar palavras. Quando a ouvi cantar pela primeira vez, em *Béatrice et Bénédict*, de Berlioz, no Boston Lyric Opera, em 1993, chamei-a de "brilhante" e "intensa". Quando ela apareceu em *Xerxes*, na New York City Opera, em 1997, comparei-a a Maria Callas. Em 2001, quando ela

cantou cantatas de Bach numa apresentação no Lincoln Center, escrevi que ela fizera "a plateia entrar em transe". Em 2003, afirmei que sua gravação das cantatas, para o selo Nonesuch, era "bela o bastante para impedir uma guerra, se alguém pensasse em tentar". E, em 2005, disse de seu disco com obras de Händel, do selo Avie, que era "lindo de fechar as persianas, desligar o telefone e dizer que não posso falar agora". Na medida em que a música pode ser captada pelo discurso, ela fora além disso. Não obstante, superlativos vazios terão de dar conta do recado. Ela foi a cantora mais notável que eu já ouvi.

Vi Lieberson pela última vez em novembro de 2005, quando veio ao Carnegie Hall com a Sinfônica de Boston para interpretar *Neruda songs*, compostas por seu marido, Peter Lieberson. Ela subiu ao palco com um vestido vermelho claro flutuante. Embora seu cabelo estivesse mais curto do que em anos anteriores e parecesse mais magra, tinha aparência saudável. Cantou naquela noite com tamanha energia que parecia que estaria por perto para sempre. E então ela se foi, deixando o topo vazio.

Lorraine Hunt nasceu em San Francisco, filha de dois exigentes professores de música da Bay Area. Ela cresceu estudando piano, violino e viola, e escolheu esta última para ser seu instrumento. Fez relativamente poucas apresentações como cantora na juventude, mas quando o fez chamou a atenção das pessoas. Num concerto da Orquestra Juvenil de Oakland, em 1972, deu um passo à frente para cantar uma ária de *Sansão e Dalila*, de Saint-Saëns, e Charles Shere, numa crítica perspicaz para o *Oakland Tribune*, mencionou um encantamento agora familiar, talvez pela primeira vez: "Ela simplesmente se ergueu e cantou, mal abrindo a boca, com uma amplitude equilibrada, notas agudas seguras e maravilhoso controle da dinâmica nos crescendos e diminuendos".[1]

Em 1979, ela já era a principal violista da Sinfônica de Berkeley. Quando a orquestra decidiu montar uma produção de *Hänsel e Gretel* [João e Maria] na Penitenciária de San Quentin, apresentou-se como voluntária para o

papel de Hänsel. Nessas circunstâncias adequadamente não convencionais, ela fez sua estreia operística. No começo da década de 1980, passou a cantar em tempo integral enquanto estudava em Boston, chamando a atenção por sua interpretação precisa e eloquente de cantatas de Bach na igreja Emmanuel, sob a direção de Craig Smith. Em entrevista concedida a Charles Michener para um perfil publicado pela *New Yorker* em 2004, Smith relacionou seu modo de cantar com seu modo de tocar:

> A viola é uma voz intermediária — ela tem de estar alerta a tudo ao seu redor. Há algo de viola na rica granulosidade de seu canto, na sua capacidade de tirar um som do nada — não há uma súbita ligação da voz, nenhum *clique*. E, como a maioria dos violistas, ela é também modesta, sem a vaidade de uma cantora. Quando apresentamos pela primeira vez as cantatas de Bach, ela simplesmente desapareceu como pessoa.[2]

A apresentação dela na igreja chamou a atenção do jovem diretor Peter Sellars, que em 1985 lhe deu o papel de Sesto, filho de Pompeia, numa produção modernizada de *Giulio Cesare in Egitto*, de Händel. O personagem de Sesto se transformou num jovem radical de olhar desvairado que jura vingança com uma metralhadora Uzi nas mãos. A cantora não apenas se revelou uma artista supremamente musical, como de grande intensidade dramática. "Ela começava a cantar e você se sentia no meio daquele fogo florestal arrasador", lembrou Sellars. "Certas coisas estavam um *pouco* fora de controle, mas o que se tinha era pura força, pura energia concentrada."[3]

Em seguida, Lieberson cantou numa série de apresentações e gravações de Händel com a Philharmonia Baroque, também de Berkeley, e apareceu nas famosas encenações coreográficas feitas por Mark Morris de *L'allegro, il pensiero ed il moderato*, de Händel, e *Dido e Eneias*, de Purcell. Ela só decidiu dedicar-se integralmente ao canto depois que roubaram sua viola. Na década de 1990, começou finalmente a ter fama mais ampla, graças sobretudo a uma interpretação que logo se tornou lendária na produção de Sellars de *Theodora*, de Händel, no Festival de Glyndebourne, em 1996. Ela

fez uma estreia tardia na Metropolitan Opera em 1999, em *The great Gatsby*, de John Harbinson. As ovações que saudaram sua Dido em *Os troianos*, de Berlioz, na Met, em 2003, significaram sua elevação ao status de diva.

No entanto, ela se encaixava mal na corrente dominante clássica. "Lorraine é um pouco maluca", diziam as pessoas do meio musical. Referiam-se ao seu estilo norte-californiano: suas buscas espirituais, o interesse por astrologia, o entusiasmo pela medicina alternativa. Às vezes, deixava nervosos seus colegas com seu senso de humor escandaloso e sua risada escancarada. Adorava todos os tipos de música; em apresentações privadas, dava interpretações abrasadoras de standards do jazz e do blues, e declarou-se fã de Joni Mitchell e Stevie Wonder, entre outros.

Em retrospecto, seus interesses extracurriculares e supostas excentricidades foram essenciais para a evolução de sua arte. Ela rompeu a fachada de profissionalismo frio que com demasiada frequência prevalece no mundo clássico, mostrando o tipo de fervor incontrolado que costuma ser associado aos grandes cantores de pop, jazz e gospel. Comparei-a a Callas, mas ela talvez estivesse mais próxima de Mahalia Jackson. Um de seus bis preferidos era o spiritual "Deep river", e havia algo de estranhamente natural em sua recitação do texto: "Rio profundo, meu lar é o Jordão/ Rio profundo, Senhor, quero cruzar para o acampamento".

A voz era rica em timbre e precisa na afinação. Havia algo calmante e consolador no fato do som. "O próprio tempo parava para ouvir", escreveu Richard Dyer no necrológio publicado no *Boston Globe*.[4] No centro do seu repertório estava um grupo de árias que acho que eram suas bênçãos, sua superposição de mãos: "Ombra mai fù", de *Xerxes*, uma experiência puramente sensual; "As with rosy steps the morn", de *Theodora*, que ela transformou num hino de beatitude; "Schlummert ein, ihr matten Augen", de Bach, que na montagem incomodamente inquietante de Sellars ela cantou vestida com uma camisola de hospital.

Essas interpretações não eram produto da intuição, mas de uma elaboração consciente. Pedi à meio-soprano Rebecca Ringle, que conheci em Marlboro, que analisasse como funcionava a voz de Lieberson. "Seu dom

principal era para o fraseado", disse ela. "É um bom instrumento, mas ela tem uma grande técnica e um fraseado de ser humano belo, superstar." As vogais são muito puras, observou Ringle, o que significa que soam muito parecido com o que acontece na fala cotidiana, em vez de serem estendidas e distorcidas, como costuma ocorrer no canto clássico ("I am" se torna "ah ahm", e assim por diante). "Quando vi as cantatas de Bach dirigidas por Sellars em Boston, fiquei pasma com uma seção que ela cantou mais silenciosa do que eu achava que fosse humanamente possível entender, e no entanto captei cada palavra", disse Ringle.

A delicadeza era apenas um ponto de partida. Ela conseguia também comunicar paixão, dor e um tipo assustador de ódio. Na City Opera, seu Xerxes, tão encantador na primeira aparição, muda de atitude para fazer uma diatribe de pôr contra a parede: "Você é rancoroso, perverso e insultuoso". Havia um tom de profeta no deserto na interpretação que ela fez de "La Anunciación", sua ária principal no oratório de Natal *El niño*, de John Adams. Quando interpretou a cantata *Phaedra*, de Benjamin Britten, na Filarmônica de Nova York, Lieberson congelou a plateia nos assentos com seu canto monótono das palavras "Eu fico sozinha". E no papel de Irene, uma líder dos cristãos destinados ao martírio em *Theodora*, ela transformou sua voz numa espécie de arma moral. Há um dvd da apresentação dessa ópera no festival de Glyndenbourne cujo momento fundamental acontece na ária "Ruína da virtude, mentora das paixões... Este é, prosperidade, o teu nome". Em outras palavras, o dinheiro mata a alma. As palavras "teu nome" são cantadas dezoito vezes e, no final, a voz está crestada em torno das bordas, erguida como uma espada em chamas.

Nenhuma cantora moderna rivalizava com ela no Lamento de Dido. Numa gravação com Nicholas McGegan e a Philharmonia Baroque, ela começa num clima de tranquilidade etérea, unindo notas num *legato* líquido. As primeiras iterações da expressão "Remember me" são suaves, quase quiescentes. Mas quando o grito se repete, no topo do registro, sua voz se esgarça um pouco, de uma maneira que amplia a emoção da cena. Quando a sequência se repete, o primeiro "Remember me" tem um tom

levemente mais fraco e trêmulo, enquanto o último é subitamente mais corajoso, mais operístico. Com absoluta economia, ela mostra os estágios da dor de Dido, acabando em tons de desafio radiante.

Tendo percorrido todo o espectro, da serenidade angelical à ira angelical, a mais completa das cantoras concluiu sua carreira com uma demonstração muito humana de amor. Ela conheceu Peter Lieberson no verão de 1997, por ocasião da estreia da ópera dele, *Ashoka's dream*, na Ópera de Santa Fé. Eles se apaixonaram, se casaram e Lieberson começou a escrever tendo a voz de sua mulher em mente. Com reputação de praticante perito da técnica dodecafônica, Lieberson teve sempre uma queda secreta pela harmonia sensual do romantismo tardio. Frequentei um de seus cursos na faculdade e lembro que numa aula ele passou mais de uma hora examinando o movimento Adagietto da Quinta Sinfonia de Mahler, saboreando cada suspensão agridoce e cada tríade enriquecida. Quando Lorraine Hunt entrou em sua vida, a busca do prazer harmônico veio para o primeiro plano de sua obra, embora a música continuasse a ser escrupulosa no método.

Neruda songs contém um pouco da música mais descaradamente lírica que qualquer compositor americano tenha escrito desde Gershwin. É também uma música corajosamente pessoal: a escolha dos poemas de Neruda parece admitir a fragilidade da saúde de Lorraine. A canção final "Soneto xcii" começa com as palavras "*Amor mío, si muero y tú no mueres*". A música centra-se numa melodia em sol maior que parece um acalanto, e tem a atmosfera de um dia imóvel de verão. A linha vocal termina na nota si, e depois a mesma nota é mantida por dois tempos lentos pelas violas, como se estivessem segurando a mão da cantora que veio de suas fileiras. O compositor também está segurando sua mão. A última palavra é "Amor".

20. Abençoados sejam os tristes: O Brahms tardio

Certa vez o compositor Morton Feldman contou uma história sobre música e significado: "Dois sujeitos visitam Haydn, dois jornalistas de Colônia. Perguntam-lhe sobre peças literárias, programáticas, e ele diz: 'Sim, escrevi uma peça que era um diálogo entre Deus e um pecador'. Grande tema, certo? E eles perguntaram: 'Qual é o nome da peça?'. Ele respondeu: 'Esqueci'".[1]

A piada de Feldman, baseada num episódio da biografia de Haydn, poderia ter por objeto Johannes Brahms. Poderia ter sido contada *por* Brahms. Esse titã da música alemã, que Hans von Bülow pôs ao lado de Bach e Beethoven na liga dos "três bês", tinha um senso de humor malicioso e com frequência fazia uma variação sobre aquela pequena dança com significado — uma ameaça de revelação, um rápido passo para trás.

Em 1879 ele escreveu uma carta em seu estilo tortuoso ao compositor e regente Vincenz Lachner, que havia perguntado sobre um trecho de sua Segunda Sinfonia. A obra é ostensivamente uma cena pastoral na tonalidade estival de ré maior que começa com um chamado de trompa de longe e termina com uma dança simples para orquestra. Mas formas agourentas deslizam sob a superfície — acordes graves nos trombones e na tuba, dissonâncias pungentes em cadências arcaicas. Qual o motivo desses "tons sombriamente lúgubres" no início de uma peça cheia de luz, era o que Lachner queria saber. Brahms respondeu:

> Aquela primeira entrada dos trombones, ela me pertence — não consigo ficar sem ela, nem os trombones. Defender o trecho exigiria que eu fosse prolixo. Eu teria de confessar, por exemplo,

> que sou um homem profundamente melancólico, que asas negras batem sem cessar sobre nós e que em minha produção essa sinfonia é seguida — talvez não de todo por acidente — por um pequeno ensaio sobre o grande "Warum?" [o moteto *Por que a luz é dada aos que enfrentam dificuldades?*] Eu o mandarei para você, se não o conhece. Ele joga as necessárias sombras agudas sobre a sinfonia de espírito claro e pode explicar aqueles trombones e tímpanos.[2]

A essa altura, Vincenz Lachner e todos nós que estamos lendo sobre seus ombros pensamos: "Rá! O Mestre está revelando segredos!". A Segunda Sinfonia tem um subtexto que é o desespero de Jó, um desejo blasfemo de morte, de forma bem literal, "um diálogo entre Deus e um pecador". Então Brahms dá uma risada: "Por favor, não leve tudo isso muito a sério ou de forma trágica demais, em especial aquele trecho!". E passa a descrever uma dissonância passageira nos compassos finais do movimento como um "som sensualmente belo" que "acontece da forma mais lógica — totalmente espontânea".

Em outras palavras, é tudo uma questão de técnica. Coisas como asas negras, luz na escuridão e diálogos com Deus são balas jogadas às crianças musicais. Quando crescermos, a música será suficiente em si mesma. Brahms repetiu mais ou menos a brincadeira numa carta a seu editor sobre o moteto *Warum?* [Por quê?] e a peça que o acompanhava, *Ó Salvador, arranca as portas do Céu*. Ele propunha, para economizar espaço, o seguinte anúncio: "Motetos de Joh. Br. nº 1. *Por quê?* Nº 2. *Ó!*".[3]

Contudo, não é fácil esquecer aquelas asas negras batendo. Elas são como o urso-polar de Dostoiévski, aquele sobre o qual não devemos pensar. A mensagem a Lachner é reveladora porque espelha um mecanismo da própria música. Não é somente o Brahms correspondente que insinua sentidos em sua música e depois os retira: o Brahms compositor faz o mesmo. A Segunda Sinfonia começa com uma figura de três notas que desce e sobe, o cerne temático de toda a peça. O parágrafo de abertura — cálido, vagaroso, de escrita exuberante — estabelece o estado de ânimo dominante da sinfonia. Mas a música logo perde ímpeto: a textura se afina, as cordas prosseguem seu caminho para baixo, e aquele quarteto wagneriano de

trombones e tuba se esgueira no palco. A figura de três notas soa sombria nos sopros, com os tímpanos retumbando no fundo. Desse modo, Brahms rompe o ritmo narrativo convencional de um movimento sinfônico. Ele tem o tom de um contador de histórias que inicia seu conto — "Era uma vez, em minha juventude..." — e depois fica em silêncio, dominado por alguma lembrança vaga.

Igualmente notável é o que acontece em seguida. Tendo disparado um raio de escuridão num mundo de luz, Brahms recupera a luz sem luta. Ele dá de ombros e retoma. A tonalidade principal de ré maior retorna, ancorada com mais firmeza no baixo, e o padrão de três notas floresce numa frase de violino fluida. Trata-se de um "novo começo", para citar o livro de Reinhold Brinkmann *Late idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms* [Idílio tardio: A Segunda Sinfonia de Johannes Brahms].[4] Para ele, a música "esconde o insondável como a dimensão subterrânea de uma composição que parece segura". O tremor retorna periodicamente e, na coda do movimento, quase toma conta: as cordas e uma trompa solo se perdem numa extensão cromática dolorida da primeira ideia. Então, os sopros irrompem com um tema novo. É uma cantiga animada que cita uma canção do próprio Brahms, "*Es liebt sich so lieblich im Lenze*" (O amor é tão adorável na primavera). A música é tão ingênua quanto as palavras: a sinfonia talvez esteja tentando se animar, livrar-se de uma tristeza sem nome. Talvez seja isso que Brahms queira nos dizer o tempo todo. Mas está na hora de acabar: a canção primaveril vai embora num diminuendo rápido, como um grupo de farristas que desaparece numa rua vazia. Nos últimos compassos, as trompas completam o círculo com os acordes tristes-alegres da abertura.

Brahms é um assunto complicado. Por um lado, ele talvez seja o mais puramente clássico dos compositores, aquele que é a personificação do *ethos* contemporâneo da arte. Jamais escreveu uma ópera; desdenhava da moda romântica da autodramatização; cultivava formas antigas do clássico e do barroco; destruiu dezenas de suas obras, num esforço para deixar um cadáver primoroso para a posteridade. Richard Taruskin identifica Brahms

como um pioneiro da mentalidade histórica — "o primeiro grande compositor criado dentro de nossa moderna concepção de 'música clássica', e que aprendeu a lidar com ela".[5] Se estivéssemos num estado de ânimo acusatório, poderíamos afirmar que Brahms inaugurou a era da música acadêmica, a prática de gerar obras que se destinam mais à dissecação escolar do que ao consumo popular.

Ao mesmo tempo, é um artista intensamente pessoal, até mesmo confessional. Para os que o amam, é o mais companheiro dos compositores, aquele que fala à condição essencial da solidão em que todos nós nos encontramos mais cedo ou mais tarde. Ele não se dirige a nós com a voz divina de Bach, nem em algum transe mozartiano ou schubertiano, mas em termos mais ou menos de igualdade, como uma mente perturbada que tem compaixão por outra. Uma obra como a Segunda Sinfonia parece exibir a luta hora a hora de Brahms para afastar a depressão paralisante. Eu digo "parece", porque uma incerteza permanece. Qual poderia ser o ponto de vista do compositor na cena de rua que sugeri? Ele é o pesaroso que é deixado para trás, enredado na depressão? Ou é um dos farristas que vão embora dançando? Somos nós os solitários, nós, ouvintes no escuro?

Todo grande compositor permanece congelado numa imagem prontamente reproduzível: Bach fazendo careta sob a peruca, Mozart encarando, com seu pequeno sorriso apertado, o descabelado Beethoven agarrando uma pena. Brahms resolveu produzir sua própria iconografia: em 1878, aos 45 anos de idade, deixou crescer uma barba desgrenhada e escondeu-se atrás dela até o fim da vida. Com juba prateada e barriga rechonchuda, ele às vezes parecia um Papai Noel rabugento, porém com mais frequência tinha o aspecto de um professor autoritário. A imagem vinha de mãos dadas com o estereótipo de Brahms como compositor tedioso, escravo da tradição. Em *The compleat conductor* [O regente completo], Gunther Schuller escreve: "A opinião sustentada em muitas esferas de que a música de Brahms é pesada e túrgida, um tanto quadrada e

até 'acadêmica' existe sobretudo porque a maioria das *interpretações* de sua música é 'pesada' e 'pomposa', emocionalmente sobrecarregada".[6] Embora ele esteja firmemente santificado entre os clássicos, ainda se encontram bolsões de resistência — ecos do crítico francófilo de Boston Philip Hale, que certa vez brincou que a Sala da Sinfônica de Boston deveria ter placas dizendo SAÍDA EM CASO DE BRAHMS.

Ele veio de uma família humilde, embora, como no caso de Verdi, o grau de suas privações tenha sido exagerado. Muitas biografias declaram que Brahms foi criado num bairro miserável e que seu pai, um músico que tocava em bandas, o forçava a ganhar dinheiro para a família de várias maneiras desagradáveis, inclusive tocando piano em tabernas de marinheiros e bordéis. Dizia-se que ele tinha pavor da miséria de sua juventude, a ponto de "apagá-la", na linguagem do psicologuês contemporâneo.

Estudiosos modernos enfatizaram que o Gängeviertel, onde Brahms cresceu, só se tornou uma favela superlotada no final do século XIX e que na época de seu nascimento, em 1833, era um bairro operário respeitável. Parece que Brahms teve uma infância tranquila e bem protegida; que seus pais, embora longe de ser ricos, investiram todos os recursos na sua educação musical e que os locais em que se apresentou no começo — casas de comerciantes, restaurantes locais — não eram de forma alguma desagradáveis. Styra Avins, que editou e anotou minuciosamente as cartas de Brahms, afirma que os primeiros biógrafos do compositor "confundiam falta de dinheiro com falta de moral", tecendo histórias de sordidez e degradação.[7]

Mas de onde vieram essas histórias? É possível que o próprio Brahms contasse alguma versão delas, acrescentando detalhes a uma situação que observara de passagem. Ele talvez tenha olhado por uma janela a caminho de uma aula de piano e depois fantasiou que estava do outro lado dela. O jovem Brahms tinha imaginação fértil: tal como seu colega mais velho Robert Schumann, ele se impregnou dos contos de E. T. A. Hoffmann, usando-os para criar personalidades artísticas substitutas. É revelador que

imitasse um personagem de Hoffmann, o solitário e meio louco *Kapellmeister* Kreisler, assinando cartas e composições com o nome de "Kreisler Júnior". Mesmo que as histórias de tocar piano em antros de marinheiros e ser acariciado por prostitutas sejam invenções de outros, elas não perdem o interesse, pois nos lembram quanta especulação Brahms inspirou inicialmente — esse adorável jovem com graciosos cabelos louros.

A saída de Brahms do Gängeviertel foi quase surrealmente fácil. Por intermédio do violinista húngaro Eduard Reményi, ele conheceu o violinista e compositor Joseph Joachim, que estava prestes a se tornar uma figura importante da música do século xix. Joachim mandou Brahms ver Liszt — um encontro que azedou quando o jovem adormeceu durante a Sonata em Si Menor de Liszt — e também o estimulou a visitar Schumann. Em agosto de 1853, Brahms partiu numa excursão a pé pela região do Reno, chegou sem pressa à casa de Schumann em Düsseldorf algumas semanas depois e apresentou várias de suas obras para piano. Pouco depois de Brahms ter começado a tocar, Schumann chamou sua esposa, a pianista Clara Schumann, e ambos o ouviram paralisados. Robert logo mandou um artigo curto intitulado "Novos caminhos" para sua velha revista, a *Neue Zeitschrift für Musik*, saudando Brahms em termos não muito diferentes dos que concedera a Chopin mais de duas décadas antes ('Tirem os chapéus, cavalheiros, um gênio!"). Após exaltar várias das obras juvenis de Brahms, Robert escreveu: "É como se, rugindo como um rio, ele as una todas numa cachoeira, erguendo um arco-íris acima das águas que mergulham abaixo".[8] Por sua vez, Clara se viu objeto de uma paixão que correspondeu em termos emocionais, embora a relação tenha provavelmente permanecido platônica.

Uma das obras que Brahms tocou para os Schumann foi a Sonata para Piano nº 1 em Dó Maior, que, embora exiba os óbvios empréstimos de um compositor novato — o início traz ecos dos acordes de abertura com saltos pelo teclado da "Hammerklavier" de Beethoven —, é obra de notável sutileza. O movimento que telegrafa com mais clareza o Brahms que está por vir é o andante, que assume a forma de variações sobre uma melodia folclórica chamada "Furtiva nasce a lua" (que vem da antologia de 1838-40

Deutsche Volkslieder e se parece com a canção de realejo que termina *Winterreise*, de Schubert). Depois de dar ao tema um tratamento romântico completo, Brahms acrescenta um epílogo no qual transforma suas frases de abertura numa meditação bachiana translúcida, com um padrão cromático tecido nas vozes internas e a única nota dó se repetindo no baixo. Ao mesmo tempo culta e terna, essa música tem a voz de alguém consideravelmente mais maduro. Desde o início Brahms possuía uma alma mais velha.

O panegírico de Schumann pôs Brahms em evidência; a sonata e um conjunto de canções foram publicados antes do fim do ano e outras obras logo se seguiram. Inevitavelmente, a súbita ascensão desse jovem desconhecido provocou certo grau de ceticismo, inveja e hostilidade. Brahms teve seus fracassos bem cedo, em especial quando o Primeiro Concerto para Piano foi mal recebido em Leipzig, em 1859. Numa carta a Joachim, ele fez uma descrição de humor negro daquele evento — "No fim, três pares de mãos tentaram cair lentamente umas sobre as outras, mas uma vaia bastante clara de todos os lados impediu tais demonstrações"[9] — e depois assumiu um tom de equanimidade: "Creio que essa é a melhor coisa que pode acontecer para alguém; ela nos força a pensar de modo certo e aumenta nossa coragem. Estou claramente experimentando e ainda tateando o caminho". O elogio de Schumann lhe deu a confiança para seguir adiante em seu próprio ritmo. Tornou possível o sensacional refinamento da produção madura de Brahms. Concedeu-lhe tempo.

Schumann logo saiu de cena, de uma forma horrível. Em fevereiro de 1854, tentou se suicidar saltando no Reno; morreu dois anos depois, num hospício. A causa de sua insanidade foi a sífilis, conforme sugere o diário de um médico. Brahms devia estar consciente da natureza do mal de seu mentor e levou isso em consideração. Em janeiro de 1857, menos de seis meses depois da morte de Schumann, escreveu a Joachim para elogiar um livro chamado *Autopreservação, um tratado médico sobre as debilidades e*

doenças dos órgãos gerativos resultantes de hábitos solitários, excessos juvenis ou infecção, e, mais tarde, escreveu a Clara Schumann com a advertência de que as paixões são "exceções ou excessos" que "precisam ser afastadas" (sem dúvida, estava falando mais para si mesmo do que para ela).[10] Ele retornou ao tema em 1873: "*A memória de Schumann é sagrada para mim*. O nobre e puro artista sobrevive como meu ideal e eu provavelmente nunca terei a possibilidade de amar uma pessoa melhor — e também espero jamais testemunhar o avanço de um destino tão terrível de uma proximidade tão horrorosa — nem ter de compartilhar isso ao sofrê-lo".[11]

"Proximidade" é a palavra crucial. Schumann chegou muito perto e depois se despedaçou. Não muito antes da tentativa de suicídio, Brahms começou a esboçar uma sonata para dois pianos que se tornaria uma sinfonia em ré menor. O primeiro movimento daquela obra evoluiu para o movimento inicial do Primeiro Concerto para Piano. Joachim certa vez insinuou que a abertura brutal do concerto — um ré menor soluçante seguido por uma figura cortante em si bemol maior — é uma representação do mergulho de Schumann no Reno.[12] Jan Swafford, o mais penetrante dos biógrafos recentes, explica em termos musicais por que essa representação é convincente: o ouvido espera que o ré seja a nota tônica de uma tríade em ré menor, e, quando ela mostra ser a nota do meio de uma tríade em si bemol maior, o efeito é dissonante, desorientador, vertiginoso.[13] Em termos técnicos, o acorde é uma inversão; em termos programáticos, é uma cabeça que cai sobre os calcanhares.

Outra pista para o significado desse prólogo um tanto chocante está enterrada no baixo. Após o terrível ré, que é mantido por dez compassos, o tema de abertura cheio de arestas se repete, dessa vez sobre um dó bemol baixo, um semitom abaixo. Então, elementos das frases finais do tema — trinados trêmulos, intervalos profundos — reaparecem sobre notas consecutivamente mais graves (dó natural, si natural, si bemol) antes que a crise se amaine num lá calmante. As notas compõem uma linha descendente cromática, um *basso lamento*. E pertencem ao mesmo tom em ré menor

para o qual o lamento foi historicamente atraído, em especial na abertura de *Don Giovanni* e no primeiro movimento da Nona de Beethoven. O motivo retorna no início do desenvolvimento e, de novo, na recapitulação, quebrado, mas ainda colossal. Na coda, ele muda para o soprano, tremeluzindo de modo fantasmagórico nos sopros. No adágio sublime que vem a seguir, o ré insistente ressurge, mas permanece no mesmo lugar, em vez de descender. Perto do final, a nota grave rola por seis compassos baixos enquanto a parte do piano, sugerindo por um instante um coral de Bach, é filigranada com padrões cromáticos descendentes. A tensão do primeiro movimento se foi, substituída por aquele tom de consolação de fim de noite que talvez seja o principal presente de Brahms para a raça humana.

Esses motivos carregados — bordão, lamento, coral bachiano — reaparecem no *Réquiem alemão*, a obra-prima vocal-orquestral de 1868. Brahms a escreveu em memória da mãe, com Schumann ainda em mente; o segundo movimento, escrito em cima do texto bíblico "Toda carne é como relva", também deriva da sonata para dois pianos que ganhou forma depois da tentativa de suicídio de Schumann. Em assuntos religiosos, Brahms era agnóstico; embora pretendesse certamente escrever uma peça sacra que viesse a agradar ao público alemão temente a Deus, limitou-se a uma mistura idiossincrática de trechos do Velho e do Novo Testamento, esquecendo-se de mencionar Jesus pelo nome. O primeiro movimento combina a segunda frase do Sermão da Montanha — "Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados" — com parte do Salmo 126: "Quem semeia entre lágrimas colherá com alegria". O movimento começa com a nota fá, pulsando nos violoncelos e contrabaixos e soando nas trompas. Então, alguns dos violoncelos traçam uma descida cromática. A figura lacrimosa é cuidadosamente tecida através do movimento seguinte, recorrendo de uma maneira ritualística, neobarroca.

Ao mesmo tempo, Brahms andara preocupado com o peso do passado, meditando sobre seu inevitável confronto com o fantasma de Beethoven. "Jamais comporei uma sinfonia", disse alguns anos depois de terminar o *Réquiem alemão*.[14] "Você não tem ideia de como alguém como eu se sente

quando não para de ouvir um gigante como esse marchando atrás dele." Não obstante, uma sinfonia veio à tona, em 1876. Ela começa numa atmosfera de tristeza assombrosa, com uma única nota mais uma vez plantada no baixo e linhas divergentes em ambos os lados dela: violinos sobem sinuosamente enquanto violas descem a mesma escada que os violoncelos tomam no início do Réquiem. A sequência remonta ao coro de abertura da *Paixão segundo São Mateus*, de Bach — "Venham, filhas, ajudem-me a prantear" —, em que uma forma musical em cunha cerca uma monotonia. Bach põe uma dissonância ácida em seu segundo compasso; Brahms faz melhor, deixando que um acorde em fá bemol menor vindo do nada entre em atrito com o dó fundamental. Acrescente-se a isso uma melodia que oscila instável, de forma quase bêbada, fora das linhas do compasso, e teremos uma cena não menos perturbadora do que a abertura do Primeiro Concerto para Piano.

A partir daí, a Primeira Sinfonia de Brahms se mantém fiel a uma trama heroico-romântica razoavelmente convencional. Tal como a Nona de Beethoven, ela passa por estágios de luta e reflexão até chegar à vitória final. Há até um tema de hinário cantarolável no movimento final. (Quando lhe apontaram a semelhança com a "Ode à alegria", Brahms respondeu: "Qualquer asno pode ouvir isso".[15]) A sinfonia é um feito importante, mas sua imitação de Beethoven soa um pouco vazia. O problema não é que Brahms não possa regozijar-se; sua produção tem muitas páginas bafejadas pelo sol. O problema é que a narrativa *per aspera ad astra*, para a frente e para cima, vai a contrapelo de sua personalidade, em que felicidade e tristeza se alternam imprevisivelmente e a realidade emocional está em algum lugar intermediário. A Segunda Sinfonia, com suas danças e sombras, é mais fiel à sua natureza. No final da Primeira, quando Brahms enfim chega ao triunfo que o modelo Beethoven exige, as engrenagens continuam rangendo na direção errada. A alegria em dó maior não adulterada dura cerca de um minuto.

Tendo produzido as obras marcantes que se esperavam dele, Brahms abandonou o modo monumental. É significativo que nos anos imediatamente posteriores ao fiasco de Leipzig, em 1859, ele tenha se concentrado na música de câmara — os dois primeiros quartetos para piano e o primeiro sexteto para cordas — e também tenha escrito várias canções, duetos, quartetos vocais, peças de piano para quatro mãos e outras peças adequadas para um lar de classe média inteligente. Seu principal modelo talvez não fosse Beethoven, mas Schubert, cuja música estudou atentamente. (A abertura cromática do Quarteto em Sol de Schubert reaparece no quarto movimento da Serenata nº 2 de Brahms.) Ou talvez pretendesse fundir o lirismo natural de Schubert com o desenvolvimento laborioso de Beethoven de motivos relativamente curtos. Todo o primeiro movimento do Quarteto para Piano em Sol Menor deriva da figura simples de quatro notas com que se inicia (sexta menor ascendente, terça maior descendente, segunda menor ascendente). Essas obras não são mais "sinfonias veladas",[16] como disse Schumann da Primeira Sonata para piano: elas são completas em si mesmas, mundos estreitos, mas fundos.

A arma secreta de Brahms é o ritmo. A música clássica do século xix não costuma ser valorizada por sua invenção rítmica — os compositores punham geralmente uma marca de 4/4 no início de uma peça, estabeleciam um pulso em movimento e tentavam sustentar grandes estruturas mediante meios harmônicos —, mas Brahms dava muita atenção à ciência do ritmo. Ele mergulhou nos ritmos elementares da música folclórica e preencheu centenas de páginas de papel com arranjos de canções folclóricas alemãs. E o mais importante é que na década de 1860 começou a criar danças húngaras para dueto de piano e se abriu para uma vertente cigana (ganhando no processo uma grande audiência popular). Sua música madura é abundante em acentos sincopados, temas que se atrasam ou saltam à frente dos tempos do compasso, polirritmos animados de três por dois ou três por quatro. O Quarteto para Piano em Sol Menor termina com um Rondo alla Zingarese [Rondó ao estilo cigano] que evoca precisamente a exuberância de uma orquestra de casamento cigana. "O que Brahms buscava era criar uma

tensão, um cabo de guerra, por assim dizer, entre o ritmo e a frase realmente ouvidos e o pulso métrico subjacente", escreve Gunther Schuller.[17] É uma pena que o estudo do ritmo costume ser descuidado no conservatório moderno de música clássica. Como Schuller mostra em detalhes minuciosos, os jogos de Brahms em torno do ritmo são de hábito embotados nas apresentações ao vivo e gravações.

Há uma postura ideológica no modo como Brahms se apresentava nas décadas de 1860 e 70. Com sua obsessão pela música de câmara, seu classicismo estudado, seus ritmos incisivos e seu pessimismo mal escondido (com efeito, toda carne é como relva), ele estava se separando da "Nova Escola Alemã" de Liszt, Wagner e seus aliados, que falavam da "música do futuro" e insistiam na necessidade de formas novas. O surgimento daquela barba professoral, dois anos depois da Primeira Sinfonia, parecia confirmar o papel de curador. Contudo, é fácil exagerar a diferença entre o jovem e o velho Brahms. Na verdade, sua música ficou mais sonhadora, mais "juvenil" à medida que os anos passavam. Suas primeiras obras são as mais acadêmicas, as últimas, as mais fantásticas. Uma bela epígrafe para sua carreira pode ser encontrada num aforismo de Novalis que Brahms anotou em seus cadernos: "Nossa vida não é um sonho, mas deveria ser e talvez venha a ser".[18]

Brahms não correspondia a um tipo social, fosse o conservador ou o boêmio. Ele acreditava na nação alemã e na sabedoria da classe média, mas tinha uma tendência à vagabundagem, uma simpatia por marginais (em um jantar, fez um brinde à vitória de Touro Sentado em Little Bighorn), uma firme adesão às opiniões liberais vienenses e um desprezo explícito pelos antissemitas. "O antissemitismo é uma insanidade!", explodiu quando ficou evidente que Karl Lueger seria o prefeito de Viena.[19] Em termos de política musical, é verdade que proclamava a supremacia do passado, mas estava respondendo a um mercado musical que já tinha virado a favor do cânone "clássico". Consciente do amor pela tradição de sua plateia, ele compunha tendo em mente o conhecimento dela. Sua música segue modelos canônicos, mas ao mesmo tempo os subverte, afirmando um eu moderno cético.

A relação de Brahms com Wagner era deliciosamente complexa. Na década de 1870, os dois compositores já representavam polos opostos da música alemã, o classicista e o futurista. Todos tinham resposta para a pergunta: "*Brahmsianer oder Wagnerianer?*". Eduard Hanslick, o principal aliado crítico de Brahms, publicava resmas de antiwagnerismo no *Neue Freie Presse* de Viena; Wagner respondia com ataques a um compositor não nomeado, mas facilmente identificável, que vestia "o amanhã com uma peruca do Aleluia de Händel, outras vezes como um tocador judeu de czardas".[20] Ainda assim, Brahms fazia questão de elogiar o rival. Durante alguns anos, teve o manuscrito original da versão de Páris da cena de Venusberg de *Tannhäuser*, e quando Wagner a pediu de volta, Brahms concordou em devolvê-la se pudesse ter outra partitura como substituta. *Das Rheingold*, o prólogo ao *Anel do Nibelungo*, chegou pelo correio, e Brahms respondeu assim:

> Dou os melhores e mais apropriados agradecimentos diariamente à própria obra — ela não jaz aqui sem utilização. Talvez essa seção não seja, de início, um grande incentivo para o estudo completo que toda a sua grande obra exige; porém, este Rheingold passou por suas mãos de uma maneira muito especial, então deixemos que a Walkyre [*sic*] irradie sua beleza com intensidade, de forma a eclipsar sua vantagem acidental.[21]

O tom é amistoso, embora possamos imaginar Wagner intrigado com os detalhes das frases. Uma tradução possível: o *Anel* é magnífico, embora jamais pudéssemos adivinhar isso vendo apenas os acordes em mi bemol maior da primeira página.

O aspecto notável dessa carta é que Brahms está sendo simplesmente franco sobre suas reações contraditórias à música de Wagner. Sua honestidade nesses momentos era ao mesmo tempo cativante e enfurecedora. Com muita frequência ele perdia a chance de pronunciar uma frase fácil que resolvesse o problema; suas cartas informais causaram incontáveis mal-entendidos e tornaram estremecidas várias amizades. Suas relações mais íntimas eram marcadas por tensões e rompimentos. Ele era

capaz de ser insensível, irrefletido, empedernido. É doloroso ler suas críticas a Joachim por não cumprir sua promessa de ser um bom compositor, como se essas palavras pudessem ajudar. É horrível ler o sermão que passou em Clara Schumann — uma das principais pianistas da época e compositora de dons consideráveis — sobre a direção e o ritmo de sua carreira. Contudo, ele certamente não pretendia causar dor gratuita. Delírios de grandeza não eram do seu estilo. A compositora inglesa Ethel Smyth disse: "[Brahms] sabia o seu valor — que grande criador não sabe? —, mas em seu coração era um dos homens mais profundamente modestos que já conheci".[22] Numa época de megalomania wagneriana, Brahms tinha uma visão democrática do papel do artista. "A arte é uma república", escreveu a Clara. "Não atribua um escalão mais alto a qualquer artista e não espere que os menores olhem para ele como algo mais alto, como um cônsul."[23]

Entre os muitos trechos das cartas que dão uma ideia da natureza sensata de Brahms, meu preferido é um bilhete que o compositor mandou para seu pai em 1867, fornecendo instruções amorosamente pedantes sobre a viagem de Hamburgo a Viena (com uma baldeação em Berlim):

> Se você continuar, de imediato em Berlim deve tomar um coche de aluguel para a outra estação. Um policial entrega o comprovante de pagamento na saída. Antes de viajar a noite toda, como é recomendável no calor, tome um copo de grogue para dormir bem. Mas leve consigo muito pouco [...] nada de charutos, nada novo, nada que seja tributável. Você encontrará todas as coisas imagináveis aqui comigo.[24]

Eis o que era, basicamente, a Vida de Brahms.

Muitas vezes os compositores ganham força à medida que envelhecem. Enquanto outras formas de arte se alimentam da paixão juvenil, a técnica da composição — um trabalho duro e cumulativo, um processo solitário de tentativa e erro — geralmente se aguça com o tempo. Na velhice, certos compositores atingem um estado de graça terminal em que até ideias

descartáveis emanam um brilho de inevitabilidade, como restos de nuvens iluminados no crepúsculo. É difícil pensar em outra forma de arte em que tantas realizações máximas — *A arte da fuga* de Bach, os últimos quartetos de Beethoven, *São Francisco de Assis*, de Messiaen — chegam nos últimos dias, ou perto deles. A lógica maluca juvenil do mercado popular torna consideravelmente mais difícil para autores não clássicos conseguir o mesmo tipo de transfiguração de fim de carreira, embora Duke Ellington, Johnny Cash, Sarah Vaughan e Bob Dylan, entre outros, tenham mostrado que a idade pode encontrar sua voz.

A cada tanto, um teórico da música tenta determinar o que as obras tardias têm em comum, com resultados interessantes, mas turvos. Em 1937, Theodor W. Adorno escreveu um ensaio intitulado "Estilo tardio de Beethoven", no qual arriscou a ideia de que as obras tardias são "cheias de sulcos, até dilaceradas. Desprovidas de doçura, amargas e espinhosas, elas não se entregam ao mero deleite".[25] É apropriado dizer isso dos últimos quartetos de cordas espectrais de Chostakóvitch, ou do *Requiem Canticles*, de Stravínski, ou dos arbustos mais densos de *Parsifal*, mas não dá conta da carga sexual da *Coroação de Popeia*, de Monteverdi, ou do arrebatamento espaçoso de *Theodora*, de Händel, ou do esplendor das *Quatro últimas canções* de Richard Strauss. Algumas obras tardias consolidam ganhos anteriores; outras partem em novas direções. Lizst, por volta dos setenta anos, começou a escrever algo parecido com música atonal, para consternação de Wagner, que achou que seu amigo havia ficado senil.

Verdi talvez seja o caso mais espantoso de todos. Em *Falstaff*, ele assumiu o domínio de um gênero — a ópera cômica — que o havia frustrado outrora, e no processo lhe deu uma nova profundidade psicológica. Quando, no último ato, Falstaff chega ao Windsor Park, prestes a ser enganado e alegremente humilhado, ele conta as batidas da meia-noite — "*Una... due... tre... quattro...*" — e há um prenúncio do desânimo que toma conta de Falstaff no final de *Henrique iv, Parte 2*, de Shakespeare ("Ouvimos os sinos à meia-noite"). O velho homem canta em uma nota enquanto uma estranha mistura de acordes gira ao seu redor. O momento passa rapidamente, como

acontece com momentos assim no Verdi tardio, mas dá um sentimento do abismo que se abre.

A dificuldade de descrever o estilo tardio de Brahms — o compositor morreu de câncer do fígado em 1897, um mês antes de completar 64 anos — é que mesmo em sua juventude ele era um mestre da zona do lusco-fusco. De certa forma, Brahms inteiro é um Brahms tardio. Em *Late idyll*, Reinhold Brinkmann dedica muitas páginas à melancolia dominante do compositor, que parece ao mesmo tempo pessoal e filosófica.[26] Ela está enraizada na solidão que ele escolheu para si mesmo, ou que lhe foi imposta por sua timidez e seu medo de situações sociais imprevisíveis. Somente em isolamento, em ataques de trabalho infindáveis, ele podia obter a pureza que buscava. Num sentido mais amplo, estava marcando a passagem de uma idade de ouro. Como diz Brinkmann, Brahms era assombrado pelo sentimento de ser um "retardatário", um extraviado na sucessão musical que vinha de Bach e Mozart e continuava com Beethoven e Schubert. Tal como o pequeno Hanno nos *Buddenbrooks*, de Thomas Mann, Brahms traçou um limite no fundo da árvore genealógica musical: depois dele, não haveria mais ninguém.

É claro que estava totalmente enganado. Ele encontrou seu par perfeito quando, certo dia, saiu para caminhar com Gustav Mahler, o fogoso jovem modernista austríaco. Brahms entrou numa diatribe contra tudo o que era novo e futurista na música e disse que as últimas obras realmente lindas já haviam sido compostas. Enquanto dizia isso, os dois estavam numa ponte sobre um riacho. Mahler, com ar endiabrado, apontou para uma marola qualquer na água e exclamou: "Veja, *Herr Doktor!*". Brahms perguntou: "O quê?". Mahler respondeu: "Lá se vai a última onda".[27] Brahms o recompensou com um sorriso brusco. A música, admitiu, não tem um fim, tanto quanto não tem um início. Mesmo assim, Brahms marcou de fato o fim de certa linhagem; depois dele, o classicismo vienense desapareceu suavemente e a linguagem da música se fraturou numa Babel de dialetos em competição.

Se há um estilo tardio de Brahms, ele parece surgir na Terceira Sinfonia, que foi esboçada no verão de 1883. Wagner falecera alguns meses antes e, na sinfonia, Brahms faz vários acenos ao mago de Bayreuth: a música de Venusberg entra flutuando antes do segundo tema do primeiro movimento; acordes "tristanescos" soam nos sopros cerca de doze compassos antes do final do primeiro movimento; e um estudioso ouve *Götterdämmerung* perto do fim do andante.[28] Mas a verdadeira história talvez seja que Brahms está mais uma vez enfrentando o fantasma de Beethoven, agora em seus próprios termos. Quando Beethoven chegou ao número três, ele desencadeou a *Eroica*, a sinfonia mais poderosa até então escrita. Brahms, em sua Terceira, repudia o papel de herói. A sinfonia começa com um tema de violino dramático, quase bombástico, que cresce sobre a plateia como ondas oceânicas. No fim do útimo movimento, o tema retorna, mas ganha um halo pianíssimo, como se estivesse representando a obliteração da vontade. Tal como Wagner, Brahms lera Schopenhauer sobre a renúncia do eu, mas enquanto os gestos de abnegação de si mesmo de Wagner sempre parecem um pouco encenados — temos consciência do poder que está sendo contido —, os de Brahms parecem uma segunda natureza.

Isso não quer dizer que Brahms tenha ficado passivo. Duas peças de câmara em tom menor, concebidas no verão de 1886 — o Terceiro Trio para Piano e a Terceira Sonata para Violino —, lembram as obras tempestuosas de décadas passadas. Porém, com mais frequência, Brahms tendia à atenuação e ausência de ênfase. Vários movimentos das últimas peças de câmara têm títulos que contêm a palavra "gracioso" — algo nem sempre valorizado no industrializado final do século xix. Em movimentos lentos, sobretudo, Brahms se afastava do gigantismo da época. Naqueles anos, Anton Bruckner estava escrevendo adágios que duravam vinte ou mais minutos e tinham a marcação "*Feierlich*" (solene). Brahms também produziu uma série de adágios em seus últimos anos, mas evitou o modo elevado, extasiado, que, como observa a musicóloga Margaret Notley, costumava estar associado à emotividade tipicamente germânica. Em vez disso, no Quinteto para Cordas em Sol Menor e no Quinteto para Clarineta,

Brahms incorporou um aspecto da interpretação cigana — a prática de "permitir que um solista se destaque da orquestra e toque uma improvisação complexa", nas palavras de Notley.[29] As impressões ciganas eram comuns em movimentos rápidos e veementes, mas não em adágios, onde se supunha que o compositor estivesse falando com o coração.

Ainda mais íntimos são os quatro conjuntos de composições curtas para piano: a Fantasia opus 116, os Intermezzos opus 117 e as Peças para Piano opus 118 e 119. O título intermezzo está anexado a não menos de catorze das vinte peças dessa série. Sem dúvida Brahms sabia da longa história do termo; talvez estivesse pensando no Renascimento, quando as produções teatrais nas cortes de Florença e Ferrara eram entremeadas de *intermedi*, interlúdios musicais que se tornaram cada vez mais elaborados e levaram à arte da ópera. Os intermezzos de Brahms não são operísticos, mas são, em certo sentido, dramas em miniatura, de harmonia complexa e emocionalmente esquivos demais para serem considerados peças ocasionais. Inclinam-se para as teclas pretas, com muitos bemóis e sustenidos — mi bemol menor, si bemol menor, dó sustenido menor. Com frequência, a harmonia tem um aspecto desatado que justifica em teoria a alegação de Schoenberg, em seu ensaio "Brahms, o progressista", de que suas últimas obras prenunciam o advento de uma "linguagem musical sem restrições", a saber, a do próprio Schoenberg.[30] O Intermezzo em Si Bemol Menor, opus 117, nº 2, evita de forma quase neurótica a tríade primária em posição fundamental. Schoenberg praticou jogos semelhantes nas obras que escreveu pouco antes de saltar para a atonalidade.

Contudo, o maior dos intermezzos, o opus 117 nº 1, é aparentemente o mais simples. A escrita é singela o bastante para que até um mau pianista consiga tocar a peça sem incidentes. Em uma de suas piadas confessionais características, Brahms disse que os intermezzos poderiam ser chamados de "Cante acalantos de minha dor nºs 1, 2 e 3", e no alto do nº 1 ele colocou uma citação da coletânea de canções folclóricas de Herder: "Durma suavemente, meu filho, durma suavemente e bem".[31] O texto alemão se encaixa na ascensão e queda da melodia de abertura, como notou Max

Kalbeck, o devotado biógrafo de Brahms. Ainda assim, as asas negras da depressão pairam acima, abrindo-se em toda a sua envergadura no meio da peça, quando a música dá uma guinada para mi bemol menor. Arpejos lentos na mão esquerda descem traiçoeiramente no baixo, tocando a certa altura no dó mais grave do teclado. Essa nota soa como um sino da igreja desconhecida que Brahms escolheu para sua fé duvidosa. Então, o material em tom maior retorna, ornamentado melancolicamente com figuras em semicolcheias e as frases finais quebradas por suspiros palpáveis. Para Mitsuko Uchida, Schubert é a música que ouviremos ao morrer; para mim, é essa.

O tom reflexivo que paira sobre tantas das últimas obras de Brahms está ausente da Quarta Sinfonia, na qual o compositor deu adeus à forma que lhe causou tantos problemas. Não seria errado detectar um traço de ironia na sua despedida. A sinfonia começa de forma fria, sem fanfarra. O primeiro tema, uma figura de violino arranjada em torno de terças descendentes, é tão trivial que chega a parecer enfadonho: é como se Brahms abrisse as cortinas de uma sinfonia já em andamento. Trata-se de outro de seus efeitos anti-Beethoven, o inverso dos gestos abruptos, chamadores de atenção com que começam a *Eroica* e a Quinta Sinfonia — embora, como observa Raymond Knapp, as terças descendentes endossem de forma distante e estranha as famosas quatro notas de abertura da Quinta.[32]

O material estudadamente simples da Quarta de Brahms — um espertinho escreveu sob o primeiro tema "*Es fiel... ihm wie... der mal... nichts ein*" (Uma vez mais, ele não teve uma ideia)[33] — se torna um contraste para os costumeiros ataques de variação. Brahms também transforma seu material alterando o contexto. O primeiro movimento segue a consagrada estrutura da forma sonata da tradição clássica vienense: exposição, na qual o primeiro e o segundo temas se desdobram em tons vizinhos; desenvolvimento, no qual os temas principais são trabalhados; e recapitulação, em que os temas se repetem, com os tons agora alinhados.

Aqui, no entanto, quando o tema em terças faz seu esperado retorno, o escutamos de início em forma abafada, desacelerada, "congelada" (para citar o estudioso Walter Frisch[34]); e entre cada frase hesitante há um estremecimento interminável nas cordas, como um vento através de ruínas. Então, o primeiro tema retorna, no tempo lento original, na orquestração relaxada original, e no meio da frase. É um golpe de cinema, um salto de montagem. E é um efeito quase impossível de ser produzido numa execução. Brahms está usando frases no sentido literal: pedaços de fala são interrompidos e retomados, com emoções indizíveis implícitas nas pausas.

No movimento lento, a harmonia se volta para o antigo, com a escala em mi maior alterada para se parecer com modos medievais e renascentistas. Como observa Notley, esses arcaísmos, que surgem com bastante frequência no período final de Brahms, são característicos do estilo tardio tal como definido por Adorno: sugerem uma alienação do presente ou uma posição fora do fluxo do tempo.[35] Contudo, em concordância com sua prática madura, Brahms evita uma atmosfera de adágio sombria. O movimento leva a marcação andante *moderato* — um ritmo de caminhada moderada. (Infelizmente, muitos regentes modernos o arrastam por doze ou mais minutos, sob a impressão de que Brahms devia ter alguma coisa de muito peso para dizer no movimento lento de sua última sinfonia.[36]) No mesmo espírito, o *scherzo*, com a indicação *Allegro giocoso*, dispara de maneira jovial, como se estivesse esquecendo de propósito os enigmas do primeiro movimento e desviando os olhos do final draconiano que é iminente.

O movimento final é o ponto crucial da obra, talvez de toda a carreira do compositor. Frisch, em seu livro sobre as sinfonias de Brahms, o chama de "o movimento sinfônico talvez mais extraordinário escrito na época pós-Beethoven e pré-Mahler".[37] Tem a marcação *Allegro energico e passionato*: rápido, enérgico, apaixonado. Ele começa com uma declaração furiosa dos sopros e metais: acordes retumbantes construídos em torno de um tema de oito notas que sobe grau a grau e depois despenca. No resto do movimento, esse tema se repete em estilo *ostinato*, através de trinta variações e uma coda. Brahms solta o ponteiro do tempo e retorna ao barroco cíclico. Com

efeito, o movimento é uma chacona em tudo, exceto no nome. Sabe-se que a chacona final da Cantata nº 150 de Bach, "*Meine Tage in den Leiden/ endet Gott denoch in Freuden*" (Meus dias na tristeza/ Deus terminará em alegria) inspirou diretamente Brahms. Knapp sustenta também que a Chacona em Mi Menor de Buxtehude serviu de modelo.[38] E não há dúvida de que o ânimo principal severo do movimento deve muito à Chacona em Ré Menor para violino solo de Bach, da qual Brahms fizera um arranjo de piano para a mão esquerda. "Numa única pauta, para um instrumento pequeno, o homem escreve todo um mundo dos pensamentos mais profundos e dos sentimentos mais poderosos", escreveu Brahms a Clara Schumann, quando lhe enviou esse arranjo. "Se fosse imaginar como *eu* poderia ter feito, concebido a peça, sei por certo que a excitação e o pasmo avassaladores teriam me enlouquecido."[39]

Entrando na zona da loucura, Brahms desconstrói seus modelos no momento mesmo em que os copia. Ele tende a manter o tema fora do baixo, de tal modo que às vezes temos de nos esforçar para ouvi-lo. E, como demonstra Frisch, a forma da chacona é recoberta com uma forma de sonata tradicional. Forma sobre forma, camada sobre camada: a música não dá a impressão de um indivíduo esbravejante, mas de uma arquitetura esbravejante. Brahms por certo está meditando sobre o passado musical, mas talvez esteja falando também para seus contemporâneos — usando o traje dos antigos para fazer um sermão sobre a música do presente. O movimento poderia ter a inscrição mordaz que Mahler pôs num manuscrito do Rondo-Burleske, o *scherzo* de sua Nona Sinfonia: "Para meus irmãos em Apolo".

No centro, há uma trégua: um solo para flauta lamentoso, hesitante, e, um pouco depois, uma procissão fúnebre para coros de sopros e metais. Na análise de Frisch, trata-se também do segundo tema da forma-sonata. A sequência de metais — liderada por outro trio de trombones — soa como *Tannhäuser*, a obra sobre a qual Brahms e Wagner tiveram sua querela epistolar. Mas a solenidade é logo perturbada por uma reafirmação acelerada do tema principal, que repete e amplifica aquele momento

traumático da chacona de Bach em que o tom maior se escurece para menor. Quando os eventos se aceleram para a conclusão, Brahms começa a tratar o motivo com certa perversidade. Seu movimento ascendente incessante traz lembranças das figuras diabolicamente saltadoras de Mozart na cena do inferno de *Don Giovanni*. É só nos compassos finais que Brahms nos deixa ouvir o que subliminarmente desejamos muito: um grandioso movimento descendente contrário, uma espécie de lamento fortíssimo no baixo.

Reinhold Brinkmann considera o final da Quarta um exercício de negação filosófica. Ele cita o regente Felix Weingartner:

> Não posso escapar da impressão de um destino inexorável guiando implacavelmente alguma grande criação, seja individual ou de toda uma raça, na direção de sua queda. [...] Esse movimento está marcado por uma tragédia devastadora, sendo o fim uma verdadeira orgia de destruição, uma contraparte terrível do paroxismo de alegria no final da última sinfonia de Beethoven.[40]

Brinkmann pensa de imediato no *Doutor Fausto* de Thomas Mann, no qual se diz que o compositor fictício Adrian Leverkühn "desdisse" a "Ode à alegria" de Beethoven. Mas isso talvez seja ir longe demais. Brahms não era um iconoclasta: seu respeito pela tradição era absoluto. Sua fúria assustadora no final da Quarta talvez tenha a ver com a determinação de manter a tradição viva. A música do futuro, diz ele implicitamente, deve ser filtrada através da linguagem herdada. Premonições da escrita espectral de Schoenberg, Berg e Webern — a atomização da orquestra em timbres flutuantes — mostram a necessidade de uma negociação entre passado e futuro. E o tom não é o que se pode chamar trágico. Há uma alegria nessa escuridão, um prazer animal na violência. Na primeira variação, os metais, tímpanos e cordas fazem um ruído curioso — *rrrrrRUH! rrrrrRUH!* — que parece o rosnado de um cão sonolento.

O que o movimento evoca senão o triunfo da escuridão? Pergunto-me se não é, de algum modo, uma resposta final à questão levantada nos anos posteriores à morte de Schumann. Jó perguntou: por que é dada a luz? Por que continuar? O que temos que é melhor do que a morte? Em todas as

últimas obras, Brahms talvez esteja contemplando esse problema. Nos intermezzos, ele exalta a solidão. Nas obras de câmara para clarineta — duas sonatas, um trio, o quinteto com sabor cigano —, ele valoriza o companheirismo, as longas conversas noite adentro. Nas *Quatro canções sérias*, baseadas em textos bíblicos, ele vê que "tudo é vaidade" e se entrega à "fé, esperança e caridade". Porém, na Quarta Sinfonia, ele fala em tons de trovão racionalizado, como se estivesse lendo em voz alta o texto da resposta desdenhosa do próprio Deus a Jó: "Qual é o caminho da morada luminosa? Onde é a residência das trevas? [...] Penetraste nos depósitos da neve? Visitaste os armazéns dos granizos [...]".

O terror radiante das obras de Deus encontra um análogo num *tour de force* de estilos do passado e do presente. Seguem juntos chacona e lamento, Bach e Wagner, coral e melodia folclórica, banda de aldeia e orquestração protomodernista. O final da Quarta de Brahms é uma *Götterdämmerung* em nove minutos, um apocalipse em tempo restrito, história musical no osso. No centro, não há nada, o vazio cinzento que o primeiro movimento revelou em dois ou três lampejos amedrontadores. O conjunto todo parece uma prova convincente da máxima de Nietzsche de que sem música a vida seria um erro.

Notas

prefácio

1. Alan P. Scott explora a procedência dessa citação em www.pacifier.com/~ascott/they/tamildaa.htm (acessado em 7/12/2009).
2. Bruno Nettl, "Music", em The *New Grove dictionary of music and musicians,* 2ª ed., org. Stanley Sadie (Macmillan, 2001), vol. 17, p. 427.

1. escuta só

Este capítulo é uma versão ampliada de um artigo publicado em *The New Yorker*, 16 de fevereiro de 2004.

1. James Goodfriend, "Losing touch", *Stereo Review* 23:6 (dez. 1969), pp. 54, 56.
2. Alfred Wallenstein, "Plan for self-help; a conductor gives his idea of how orchestras might solve problems", *The New York Times,* 10/12/1950.
3. Hans Heinz Stuckenschmidt, "Mechanical music", em *The Weimar Republic sourcebook*, org. Anton Kaes, Martin Jay e Edward Dimendberg (University of California Press, 1994), p. 598.
4. Charles Rosen, *Critical entertainments: music old and new* (Harvard University Press, 2000), p. 295.
5. Charles O'Connell, notas da gravação de Jascha Heifetz do Concerto para Violino de Tchaikóvski com Fritz Reiner e a Sinfônica de Chicago (rca Victor lm 2129).
6. Leonard Bernstein, *The infinite variety of music* (Simon and Schuster, 1966), pp. 198-9.
7. Carl Nielsen, *Living music,* trad. Reginald Spink (Hutchinson, 1953), p. 40.
8. John Butt, *Music education and the art of performance in the German baroque* (Cambridge University Press, 1994), p. 17.
9. Hans T. David, Arthur Mendel e Christoph Wolff, orgs., *The new Bach reader:* a *life of Johann Sebastian Bach in letters and documents* (Norton, 1998), p. 149.
10. Robert Spaethling, trad. e org., *Mozart's letters, Mozart's life: Selected letters* (Norton, 2000), p. 160.
11. James H. Johnson, *Listening in Paris: A cultural history* (University of California Press, 1995), p. 9.
12. Ver seção 26 de "Song of myself".

13. Johann Nikolaus Forkel, *On Johann Sebastian Bach's life, genius, and works,* em David, Mendel e Wolff, *The new Bach reader,* p. 420.

14. Ibid., p. 420.

15. Ibid., p. 418.

16. Cosima Wagner, *Cosima Wagner's diaries*, vol. 2, org. Martin Gregor-Dellin e Dietrich Mack, trad. Geoffrey Skelton (Harcourt Brace Jovanovich, 1980), pp. 894, 898.

17. Richard Wagner, *Selected letters of Richard Wagner,* trad. e org. Stewart Spencer e Barry Millington (Norton, 1988), p. 210.

18. Richard Wagner e Franz Liszt, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt,* vol. 1, org. Erich Kloss (Breitkopf & Härtel, 1910), p. 179.

19. Jan Swafford, *Johannes Brahms: A biography* (Knopf, 1997), p. 190.

20. William Weber, *The great transformation of musical taste: Concert programming from Haydn to Brahms* (Cambridge University Press, 2008), p. 259. Para estatísticas sobre concertos em Leipzig, ver p. 171.

21. Wayne M. Senner, Robin Wallace e William Meredith, orgs., *The critical reception of Beethoven's compositions by his German contemporaries*, vol. 2 (University of Nebraska Press, 2001), p. 16.

22. Lawrence Levine, *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America* (Harvard University Press, 1990), p. 118.

23. Jessica C. E. Gienow-Hecht, *Sound diplomacy: Music and emotions in transatlantic relations, 1850-1920* (University of Chicago Press, 2009), p. 132.

24. Arthur Farwell, "The incubus of musical culture", *The International 6* (julho 1912), pp. 31-2.

25. Daniel Gregory Mason, *Tune in, America: A study of our coming musical independence* (Knopf, 1931), p. 44.

26. Ibid., p. 59.

27. Ibid., p. 52. Para ler mais sobre Stokowski e aplauso, ver Oliver Daniel, *Stokowski: A counterpoint of view* (Dodd, Mead, 1982), pp. 288-9; e Herbert Kupferberg, *Those fabulous Philadelphians: The life and times of a great orchestra* (Scribner's, 1969), p. 78.

28. "Why we go to cabarets: A post-debutante explains", *The New Yorker,* 28/11/1925, pp. 7-8. Ver também Mackay, "The declining function: A post-debutante rejoices", *The New Yorker,* 12/12/1925, pp. 15-6.

29. Gilbert Seldes, *The seven lively arts* (Sagamore Press, 1957), pp. 264, 309.

30. Mason, *Tune in, America*, p. 164.

31. Citado em Henry Osborne Osgood, *So this is jazz* (Da Capo, 1978), p. 146.

32. Howard Pollack, *Aaron Copland: The life and work of an uncommon man* (Henry Holt, 1999), p. 90.

33. Norman Lebrecht, *The life and death of classical music* (Anchor, 2007), p. 136.

34. Goodfriend, "Losing touch", p. 54.

35. Alex Abramovich, "Curator rock", *Slate*, 19/1/2004, www.slate.com/id/2094027 (acessado em 15/1/2010).

36. David Hajdu, *Heroes and villains: Essays on music, movies, comics, and culture* (Da Capo, 2009), p. 117.

37. Edward Jablonski, *Gershwin* (Doubleday, 1987), p. 167.

38. Rebecca Winzenried, "Stalking the culturally aware non-attender", *Symphony,* jan.-fev. 2004, pp. 26-32.

2. chacona, lamento, walking blues

1. Maurice Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vol. 3 (Pendragon, 1994), p. 131.

2. Thomas Walker, "Ciaccona and passacaglia: remarks on their origin and early history", *Journal of the American Musicological Society* 21:3 (outono 1968), p. 302.

3. Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 2, ed. Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas (Centro de Estudios Cervantinos, 1994), p. 771.

4. Richard Hudson, *Passacaglia and ciaccona: from guitar music to Italian keyboard variations in the 17th century* (umi, 1981), pp. 6-8.

5. Texto de *Villancicos y danzas criollas,* gravação do Hespèrion xxi de Jordi Savall e La Capella Reial de Catalunya (Alia Vox 9834).

6. Jodi Campbell, *Monarchy, political culture, and drama in seventeenth-century Madrid: theater of negotiation* (Ashgate, 2006), pp. 50-1.

7. Louise K. Stein, "Eros, Erato, Terpsíchore and the hearing of music in early modern Spain!, *Musical Quarterly* 82:3/4 (outono-inverno 1998), p. 661.

8. Igor Stravínski, *Chroniques de ma vie* (Denoël/Gonthier, 1962), p.63.

9. Aniruddh D. Patel, *Music, language, and the brain* (Oxford University Press, 2008), p. 314.

10. Thomas Fritz et al., "Universal recognition of three basic emotions in music", *Current Biology* 19:7 (abril 2009), pp. 573-6.

11. Robert Müller-Hartmann, "A musical symbol of death", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945), p. 201.

12. Béla Bartók, *Rumanian folk music*, vol. 2, org. Benjamin Suchoff (Martinus Nijhoff, 1967), p. 647; a tradução está no vol. 3, p. 561.

13. Lajos Vargyas, *Folk music of the Hungarians*, trad. Judit Pokoly (Akadémiai Kiadó, 2005), pp. 504-5, 706.

14. Margarita Mazo, "Stravinsky's *Les Noces* and Russian village wedding ritual", *Journal of the American Musicological Society* 43: 1 (primavera 1990), pp. 99-142. Ver especialmente exemplo 8.

15. Ver János Sipos, Dávid Somfai Kara e Éva Csáki, *Kazakh folksongs from the two ends of the steppe,* trad. Judit Pokoly (Akadémiai Kiadó, 2001), p. 43; Elizabeth Tolbert, "The musical means of sorrow: The Karelian lament tradition" (diss. de PhD, Universidade da Califórnia, Los Angeles, 1988), p. 174; "Funeral music" no disco *Indian Music of the Upper Amazon* (Smithsonian Folkways fw04458); e Steven Feld, *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, 2a ed. (University of Pennsylvania Press, 1990), pp. 86-111.

16. Federico García Lorca, *Deep song and other prose,* trad. e ed. Christopher Maurer (New Directions, 1975), p. 30.

17. Vargyas, *Folk music of the Hungarians,* pp. 407, 669.

18. Peter Kivy, *Sound sentiment: An essay on the musical emotions* (Temple University Press, 1989), pp. 71-83.

19. John Stevens, *Words and music in the Middle Ages: Song, narrative, dance and drama, 1050--1350* (Cambridge University Press, 1986), p. 303.

20. Oliver Strunk e Leo Treitler, orgs., *Source readings in music history,* ed. rev. (Norton, 1998), p. 387.

21. Gioseffo Zarlino, *On the modes*, trad. Vered Cohen (Yale University Press, 1983), p. 95.

22. Thomas Morley, *A plain and easy introduction to practical music* (Randall, 1771), p. 202.

23. Robert Burton, *The anatomy of melancholy*, vol. 2 (Dent, 1932), pp. 116, 118.

24. Peter Holman, *Dowland, "Lachrimae" (1604)* (Cambridge University Press, 1999), p. 52.

25. Patel, *Music, language, and the brain*, p. 319.

26. Oscar Wilde, "The decay of lying", em *Complete works of Oscar Wilde* (Perennial Library, 1989), p. 983.

27. Francesco Mari, Aldo Polettini, Donatella Lippi e Elisabetta Bertol, "The mysterious death of Francesco i de' Medici and Bianca Cappello: An arsenic murder?" *BMJ* 333 (23-30/12/ 2006), pp. 1299-1301.

28. Skip Sempé, "La pellegrina", ensaio que acompanha sua gravação de *La pellegrina* com a Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra e o Collegium Vocale Gent (Paradizo 0004).

29. Strunk e Treitler, *Source readings in music history,* pp. 659-62.

30. Richard Taruskin, *The Oxford history of western music*, vol. i, *The earliest notations to the sixteenth century* (Oxford University Press, 2005), p. 619.

31. Alexander Silbiger, "On Frescobaldi's re-creation of the chaconne and the passacaglia", em *The keyboard in baroque Europe: musical performance and reception,* org. Christopher Hogwood (Cambridge University Press, 2003), p. 18.

32. Traduzido para o inglês por Alan Curtis, em notas para sua gravação dos Duetos Completos de Monteverdi, vol. i, com Il Complesso Barocco (Virgin Classics 45293).

33. Ellen Rosand, "The descending tetrachord: an emblem of lament", *Musical Quarterly* 65:3 (julho 1979), p. 349.

34. Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice: The creation of a genre* (University of California Press, 1991), p. 1.

35. Susan McClary, *Feminine endings: Music, gender, and sexuality* (University of Minnesota Press, 1991), p. 89. Ver também Suzanne G. Cusick, "Re-voicing Arianna (and laments): Two women respond", *Early Music* 27:3 (agosto 1999), pp. 437-49.

36. Wendy Heller, *Emblems of eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice* (University of California Press, 2003), p. 101.

37. Rose A. Pruiksma, "Music, sex, and ethnicity: signification in Lully's theatrical chaconnes", in *Gender, sexuality, and early music*, org. Todd M. Borgerding (Routledge, 2002), pp. 227-48.

38. Ibid., p. 233.

39. Wilfrid Mellers, *François Couperin and the French classical tradition* (Dover, 1968), p. 202.

40. Hans T. David, Arthur Mendel e Christoph Wolff, org., *The new Bach reader: A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents* (Norton, 1998), p. 105.

41. Ibid., p. 161.

42. Susan McClary, *Reading music: Selected essays* (Ashgate, 2007), p. 334.

43. Alexander Silbiger, "Bach and the chaconne", *The Journal of Musicology* 17:3 (verão 1999), p. 375.

44. Ibid., p. 384. Ver também Raymond Erickson, "Secret codes, dance, and Bach's great 'Ciaccona'", *Early Music America* 8:2 (2002), pp. 34-43.

45. Ver, de Lutero, o "Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi" de 1519. Eric Chafe, em *Tonal allegory in the vocal music J. S. Bach* (University of California Press, 1991), pp. 134-40, sustenta que "Weinen, Klagen" tem por modelo esse sermão.

46. Karol Berger, *Bachs cycle, Mozarts arrow: An essay on the origins of musical modernity* (University of California Press, 2007), p.176.

47. E. T. A. Hoffmann, "Review of Beethoven's Fifth Symphony", em *E. T. A. Hoffmann's musical writings: "Kreisleriana", "The poet and the composer", music criticism*, org. David Charlton, trad. Martyn Clarke (Cambridge University Press, 1989), p. 236.

48. Lewis Lockwood, *Beethoven: The music and the life* (Norton, 2003), p. 406.

49. Ver Alexander Poznansky, *Tchaikovsky's last days: A documentary study* (Clarendon, 1996).

50. Ver Martin Zenck, "Reinterpreting Bach in the nineteenth and twentieth centuries", em *The Cambridge companion to Bach*, org. John Butt (Cambridge University Press, 1997), pp. 240-50.

51. György Ligeti, comentários no Simpósio de Teoria e Musicologia, New England Conservatory, 9/3/1993.

52. Richard Steinitz, *György Ligeti: music of the imagination* (Northeastern University Press, 2003), p. 294. Ver também Steinitz, "Weeping and wailing", *Musical Times* 137:1842 (agosto 1996), pp. 17-22; e David Metzer, *Musical modernism at the turn of the twenty-first century* (Cambridge University Press, 2009), pp. 144-62.

53. Steinitz, *Ligeti*, p. 340.

54. W. C. Handy, *Father of the blues: An autobiography* (Da Capo, 1991), p. 74.

55. Gilbert Rouget, "Un chromatisme africain", *L'Homme* 1:3 (1961), pp. 32-46.

56. Peter Williams, *The chromatic fourth during four centuries of music* (Clarendon, 1997), pp. 237-8.

57. Walter Everett, "Pitch down the middle", in *Expression in pop-rock music: Critical and analytical essays*, 2ª ed., org. Walter Everett (Routledge, 2008), p. 150. Ver também Everett, *Foundations of rock: From "Blue suede shoes" to "Suite: Judy blue eyes"* (Oxford University Press, 2009), pp. 275-6.

58. Will Shade, "Dazed and confused: The incredibly strange saga of Jake Holmes", *Perfect Sound Forever,* set. 2001, www.furious.com/ perfect/jakeholmes.html (acessado em 21/8/2009). Holmes aplicou seus talentos na propaganda e escreveu ou coescreveu jingles comerciais bem conhecidos, como "Be all that you can be", "Be a pepper" e "Raise your hand if you're sure".

3. máquinas infernais

Este capítulo incorpora partes de dois artigos publicados na *New Yorker*: "The record effect", de 6 de junho de 2005, e "The well-tempered web", de 22 de outubro de 2007. Além das obras citadas abaixo, consultei Michael Chanan, *Musica practica: The social practice of Western music from Gregorian chant to postmodernism* (Verso, 1994); Timothy Day, *A century of recorded music: Listening to musical history* (Yale University Press, 2000); Evan Eisenberg, *The recording angel: Music, records, and culture from Aristotle to Zappa,* 2ª ed. (Yale University Press, 2005); Simon Frith, *Performing rites: On the value of popular music* (Harvard University Press, 1996); Roland Gelatt, *The fabulous phonograph: From Edison to stereo* (Appleton-Century, 1965); David Suisman, *Selling sounds: The commercial revolution in American music* (Harvard University Press, 2009); e Emily Thompson, *The soundscape of modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933* (mit Press, 2002).

1. "Statement of John Philip Sousa", *Arguments before the Committee on Patents of the House of Representatives on H.R. 19853, to amend and consolidate the Acts respecting copyright* (Government Printing Office, 1906), p. 24.

2. Emily Thompson, "Machines, music, and the quest for fidelity: Marketing the Edison phonograph in America, 1877-1925", *Musical Quarterly* 79: i (primavera 1995), p. 139.

3. John Philip Sousa, "The menace of mechanical music", *Appleton's Magazine* 8 (set. 1906), p. 279.

4. Glenn Gould, "The prospects of recording", in *The Glenn Gould reader,* org. Tim Page (Vintage, 1990), p. 331.

5. Thomas A. Edison, "The phonograph and its future", *The North American Review* 262 (maio-junho 1878), p. 536.

6. Ibid., p. 533.

7. William Howland Kenney, *Recorded music in American life: The phonograph and popular memory, 1890-1945* (Oxford University Press, 1999), p. 51.

8. Greg Milner, *Perfecting sound forever: An aural history of recorded music* (Faber and Faber, 2009), p. 67.

9. Howard Taubman, "Records: Kubelik leads modern selections on Mercury label", *The New York Times*, 25/11/1951.

10. Colin Symes, *Setting the record straight: A material history of classical recording* (Wesleyan University Press, 2004), p. 74.

11. Milner, *Perfecting sound forever*, p. 54.

12. Ibid., p. 114.

13. Clinton Heylin, *Bob Dylan: the recording sessions, 1960-1994* (St. Martin's, 1995), p. xi.

14. Milner, *Perfecting sound forever*, p. 195.

15. Jeff Chang, *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation* (St. Martin's, 2005), pp. 7-85.

16. Walter Benjamin, "The work of art in the age of its technological reproducibility", segunda e terceira versões, em *Walter Benjamin: Selected writings, volume 3, 1935-1938*, org. Howard Eiland e Michael W. Jennings, trad. Edmund Jephcott, Howard Eiland e outros (Harvard University Press, 2002), p. 119; e *Walter Benjamin: Selected writings, volume 4, 1938-1940*, orgs. Howard Eiland e Michael W. Jennings, trad. Edmund Jephcott e outros (Harvard University Press, 2003), p. 268.

17. Gould, *The Glenn Gould reader*, pp. 334-5.

18. Mark Katz, *Capturing sound: How technology has changed music* (University of California Press, 2004), pp. 3-7, 146.

19. Ibid., pp. 85-98. Para ler mais sobre a questão do vibrato, ver Styra Avins, "Performing Brahms's music: Clues from his letters", e Clive Brown, "Joachim's violin playing and the performance of Brahms's string music", em *Performing Brahms: early evidence of performance style*, org. Michael Musgrave e Bernard D. Sherman (Cambridge University Press, 2003), pp. 11-47, 48-98.

20. Robert Philip, *Performing music in the age of recording* (Yale University Press, 2004), p. 25.

21. Ibid., p. 17.

22. Ibid., p. 110.

23. Will Crutchfield, "What is tradition?", em *Fashions and legacies in nineteenth-century Italian opera*, orgs. Roberta Montemorra Marvin e Hilary Poriss (Cambridge University Press, 2010), p. 248.

24. Katz, *Capturing sound*, pp. vii, 190.

25. David Hajdu, *Heroes and villains: Essays on music, movies, comics, and culture* (Da Capo, 2009), p. 166.

26. Benjamin Boretz, "Interface Part ii: Thoughts in reply to Boulez/Foucault: 'Contemporary music and the public'", em *Perspectives on musical aesthetics*, org. John Rahn (Norton, 1994), p. 123.
27. Hans Fantel, "Sound: Poignance measured in digits", *The New York Times,* 16/7/1989.

4. a tempestade do estilo

Este ensaio foi publicado em *The New Yorker* em 24 de julho de 2006.

1. Michael Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly, of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anedoctes of many distinguished persons, political, literary, and musical*, vol. i (Henry Colburn, 1826), p. 257.
2. Derek Beales, "Joseph ii, Joseph(in)ism", in *The Cambridge Mozart encyclopedia*, orgs. Cliff Eisen e Simon P. Keefe (Cambridge University Press, 2006), p. 239.
3. Emily Anderson, trad. e org., *The letters of Mozart and his family*, 3ª ed. (Norton, 1985), p. 814.
4. Stanley Sadie, *Mozart: The early years, 1756-1781* (Oxford University Press, 2006), p. 62.
5. Ibid., p. 140.
6. Anderson, *The letters of Mozart and his family*, p. 814.
7. Ibid., p. 739.
8. Ibid., p. 532.
9. John A. Rice, *Antonio Salieri and Viennese opera* (University of Chicago Press, 1998).
10. Anderson, *The letters of Mozart and his family,* pp. 938-9.
11. Ibid., p. 917. Para as sensações de frieza e vazio, ver pp. 943, 963-4.
12. Ibid., p. 907.
13. Ibid., p. 816.
14. Nicholas Kenyon, *The Pegasus pocket guide to Mozart* (Pegasus, 2006), p. 283.
15. Scott Burnham, "On the beautiful in Mozart", in *Music and the aesthetics of modernity: essays*, orgs. Karol Berger e Anthony Newcomb (Harvard University Press, 2005), p. 49.
16. Neal Zaslaw, "Mozart as a working stiff", in *On Mozart*, org. James M. Morris (Cambridge University Press, 1994), pp. 102-12.
17. Maynard Solomon, *Mozart: A life* (HarperCollins, 1995), p. 11.
18. Robert Spaethling, trad. e org., *Mozart's letters, Mozart's life: Selected letters* (Norton, 2000), p. 192.
19. Ruth Halliwell, *The Mozart family: Four lives in social context* (Clarendon, 1998).
20. Anderson, *The letters of Mozart and his family*, p. 545.
21. Ibid., p. 676.
22. David Cairns, *Mozart and his operas* (University of California Press, 2006), p. 68.
23. Anderson, *The letters of Mozart and his family*, pp. 666, 700.
24. Ibid., p. 833.
25. Ulrich Konrad, "Compositional method", em Eisen e Keefe, *The Cambridge Mozart encyclopedia*, p. 107.
26. Hermann Abert, *W. A. Mozart*, org. Cliff Eisen, trad. Stewart Spencer (Yale University Press, 2007), p. 45.
27. Sadie, *Mozart*, p. 479.
28. Burnham, "On the beautiful in Mozart", p. 44.

29. Anderson, *The letters of Mozart and his family*, p. 769.

30. Charles Rosen, *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, org. rev. (Norton, 1998), p. 286.

31. Julian Rushton, *Mozart* (Oxford University Press, 2006), p. 220.

32. Daniel Herwitz; "Kierkegaard writes his opera", in *The Don Giovanni moment: Essays on the legacy of an opera*, org. Lydia Goehr e Daniel Herwitz (Columbia University Press, 2006), p. 134.

33. E. T. A. Hoffmann, "Don Juan: a fabulous happening which befell a traveling enthusiast", trad. Julian Rushton, em Rushton, *W. A. Mozart, "Don Giovanni"* (Cambridge University Press, 1981), p. 128.

34. Ibid., p. 128.

35. Michael Noiray, "Don Giovanni", em Eisen e Keefe, *The Cambridge Mozart encyclopedia*, pp. 145-7.

36. Peter Williams, *The chromatic fourth during four centuries of music* (Clarendon, 1997), p. 141.

37. Jessica Waldoff, *Recognition in Mozart's operas* (Oxford University Press, 2006), p. 55.

38. Ibid., p. 178.

39. Philip Kitcher e Richard Schacht, "Authority and judgment in Mozart's *Don Giovanni* and Wagner's *Ring*", em Goehr e Herwitz, *The Don Giovanni moment,* p. 179.

5. em órbita

Este perfil foi publicado em *The New Yorker* em 20 de agosto de 2001, sob o título "The searchers". No decorrer da pesquisa para o artigo, compareci aos seguintes shows do Radiohead: Vista Alegre, Bilbao, 26/5/2001; Théâtre antique, Vaison-la-Romaine, 28/5; Arena di Verona, 30/5; Red Rocks, Denver, 20/6; The Gorge, George, Washington, 23/6; e South Park, Oxford, 7/7. Consultei Mac Randall, *Exit music: The Radiohead story* (Delta, 2000), e Jonathan Hale, *Radiohead: From a great height* (ecw Press, 1999).

6. o antimaestro

A versão original deste perfil foi publicada em *The New Yorker* em 30 de abril de 2007.

1. Joseph Horowitz, *Classical music in America: A history of its rise and fall* (Norton, 2005), pp. 383-8.

2. Alex Ross, "A parade of the maverick modernists, joined by the dead", *The New York Times*, 19/6/1996.

3. Bernard Holland, "Los Angeles plans new concert hall", *The New York Times,* 1º/6/1988.

4. Mark Swed, "Conductor in a candy store", *Los Angeles Times,* 20/10/1996.

7. grande alma

A versão original deste capítulo foi publicada em *The New Yorker* em 3 de fevereiro de 1997. Além das obras citadas abaixo, consultei Peter Clive, *Schubert and his world: A biographical dictionary* (Clarendon, 1997); Walter Frisch, org., *Schubert: critical and analytical studies* (University of

Nebraska Press, 1986); Christopher Gibbs, org., *The Cambridge companion to Schubert* (Cambridge University Press, 1997); David Gramit, "The intellectual and aesthetic tenets of Franz Schubert's circle" (diss. de PhD, Duke University, 1987); Ernst Hilmar, *Franz Schubert in his time*, trad. Reinhard G. Pauly (Amadeus, 1988); e Richard Kramer, *Distant cycles: Schubert and the conceiving of song* (University of Chicago Press, 1994). Entre as publicações mais recentes de interesse estão Charles Fisk, *Returning cycles: Contexts for the interpretation of Schubert's impromptus and last sonatas* (University of California Press, 2001); Christopher Gibbs, *The life of Schubert* (Cambridge University Press, 2000); Lawrence Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song* (Cambridge University Press, 1998); Scott Messing, *Schubert in the European imagination*, 2 vols. (University of Rochester Press, 2006-7); e Susan Youens, *Schubert's late Lieder: Beyond the song-cycles* (Cambridge University Press, 2002).

1. Friedrich Dieckmann, *Franz Schubert: Eine Annäherung* (Insel, 1996), p. 286.
2. Franz Grillparzer, *Sämmtliche Werke,* vol. i (Cotta, 1887), p. 175.
3. Otto Erich Deutsch, org., *Schubert: Die Dokumente seines Lebens* (Breitkopf & Härtel, 1996), p.110.
4. Ibid., p. 193.
5. Ibid., p. 233.
6. Robert Schumann, *Schumann on music: A selection from the writings*, trad. e org. Henry Pleasants (Dover, 1988), p. 142.
7. Brian Newbould, *Schubert: The music and the man* (Gollancz, 1997), p. 13.
8. Johann Wolfgang von Goethe, *The sorrows of young Werther and selected writings,* trad. Catherine Hutter (Signet, 1962), p. 107.
9. John Reed, *Schubert* (Schirmer, 1997), p. 143.
10. Newbould, *Schubert,* p. 277.
11. Charles Rosen, *The romantic generation* (Harvard University Press, 1995), p. 95.
12. Susan Youens, *Schubert's poets and the making of Lieder* (Cambridge University Press, 1996), p. 189.
13. Graham Johnson, "Schubert and the classics", notas ao vol. 14 da Edição Hypèrion de Schubert (Hyperion cdj33014), p. 28.
14. Maynard Solomon, "Franz Schubert and the peacocks of Benvenuto Cellini", *19th-Century Music* 12:3 (primavera 1989), p. 201. Para ler mais sobre a sexualidade de Schubert, ver Rita Steblin, "The peacock's tale: Schubert's sexuality reconsidered", *19th-Century Music* 17:1 (verão 1993), pp. 5-33; Maynard Solomon, "Schubert: Some consequences of nostalgia", *19th-Century Music* 17: 1 (verão 1993), pp. 34-46; Kristina Muxfeldt, "Political crimes and liberty, or why would Schubert eat a peacock?" *19th-Century Music* 17: 1 (verão 1993), pp. 47-64; e contribuiçõess de Kogi Agawu, Susan McClary, James Webster e Robert Winter no mesmo número de *19th-Century Music.*
15. Solomon, "Franz Schubert and the peacocks of Benvenuto Cellini", p. 196.
16. Rita Steblin, carta aos editores, *The New York Review of Books,* 20/10/1994.
17. Susan McClary, "Constructions of subjectivity in Schubert music", em *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*, org. Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas (Routledge, 1994), p. 223.
18. Elizabelh Norman McKay, *Franz Schubert: A biography* (Clarendon, 1996), p. 219.
19. Karl-Heinz Köhler e Dagmar Beck, orgs., *Ludwig van Beethovens Konversationshefte,* vol. 3 (veb, 1983), p. 330.

20. Deutsch, *Schubert: Dokumente,* p. 193.

21. August von Platen, *Die Tagebücher des Grafen August von Platen*, orgs. Georg von Laubmann e Ludwig von Scheffler (Cotta, 1896), p. 487.

22. György Ligeti, orientando o Borromeo String Quartet no Quarteto nº 15 de Schubert, New England Conservatory, 10/3/1993.

8. paisagens emocionais

Este perfil foi publicado em *The New Yorker* em 23 de agosto de 2004, sob o título "Björk's saga". Entrevistei Björk em Reykjavík, em janeiro de 2004; em Salvador, Brasil, em fevereiro; em Londres, em abril; e em Nova York durante aquele verão.

1. Teresa Stratas, "Stratas, Lenya, and the two Annas", notas no disco de Lotte Lenya *The seven deadly sins* (Sony Classical mhk 63222).

2. Halldór Laxness, *Independent people: An epic*, trad. J. A. Thompson (Vintage, 1997), p. 211. [Edição brasileira *Gente independente*, São Paulo, Globo, 2004.]

3. Árni Heimir Ingólfsson, "'This music belongs to us': Scandinavian music and 'Nordic' ideology in the Third Reich", trabalho apresentado na reunião da seção da Nova Inglaterra da Sociedade Musicológica Americana, 23 de março de 2002.

4. "Björk meets Karlheinz Stockhausen: Compose yourself", *Dazed* & *Confused* 23 (agosto 1996).

5. Ibid.

6. Mark Pytlik, *Björk: Wow and flutter* (ecw, 2003), p. 27.

7. Mikhail Bulgákov, *The Master and Margarita*, trad. Richard Pevear e Larissa Volokhonsky (Penguin, 1997), p. 235. [Edição brasileira *O mestre e Margarida*, Rio de Janeiro, Alfaguara Brasil, 2010.]

8. Conversa entre Björk e Ásmundur Jónsson, notas para *Live box* (One Little Indian 355).

9. Greg Hainge, Call for Papers, www.h-net.org/announce/show.cgi?id=129595 (acessado em 7/12/2009).

9. sinfonia de milhões

Este artigo foi publicado em *The New Yorker* em 7 de julho de 2008. Visitei Beijing em março de 2008. Minha principal fonte para a história da música clássica na China foi Sheila Melvin e Jindong Cai, *Rhapsody in red: How Western classical music became Chinese* (Algora, 2004). Consultei também Yayoi Uno Everett e Frederick Lau, orgs., *Locating East Asia in Western art music* (Wesleyan University Press, 2004); Hao Jiang Tian com Lois B. Morris, *Along the roaring river: My wild ride from Mao to the Met* (Wiley, 2008); e Mari Yoshihara, *Musicians from a different shore: Asians and Asian Americans in classical music* (Temple University Press, 2007).

1. "U.S. conductor: China's large population can help keep classical music alive", Associated Press, 23/2/2008.

2. Joseph Kahn, "Chinese unveil mammoth arts center", *The New York Times,* 24/12/2007.

3. Richard Kraus, *The Party and the arty in China: The new politics of culture* (Rowman & Littlefield, 2004), p. 171.

4. Melvin e Cai, *Rhapsody in red,* p. 207.

5. Ibid., pp. 252-4.

6. Ibid., pp. 265-70.

10. canção da terra

Este perfil foi publicado em *The New Yorker* em 12 de maio de 2008. Entrevistei John Luther Adams no Alasca no mês anterior. O compositor publicou duas coletâneas de textos: *Winter music: Composing the North* (Wesleyan University Press, 2004); and *The place where you* go *to listen: In search of an ecology of music* (Wesleyan University Press, 2009). A citação "Grande parte do Alasca está cheia de silêncio" vem da p. 9 de *Winter music*. O poema de John Haines "Listening in October" pode ser encontrado em sua coletânea *The owl in the mask of the dreamer: Collected poems* (Graywolf Press, 1996); "Return to Richardson, Spring 1981" está em *Of your passage, o summer: Uncollected poems from the 1960s* de Haines (Limberlost Press, 2004). Vale a pena ler também as memórias de Haines, *The stars, the snows, the fire: Twenty-five years in the Alaskan wilderness* (Graywolf Press, 2000), e *Arctic dreams: Imagination and desire in an Arctic landscape*, de Barry Lopez (Scribner, 1986).

11. as garras de verdi

Este capítulo é uma versão ampliada de um artigo publicado em *The New Yorker* em 24 de setembro de 2001.

1. Mark Lamos, citado em Matthew Gurewitsch, "Poking holes in Verdi to let audiences in", *The New York Times*, 4/3/2001.

2. E. T. A. Hoffmann, "Beethoven's instrumental music", in *E. T. A. Hoffmann's musical writings: "Kreisleriana", "The poet and the composer", music criticism*, org. David Charlton, trad. Martyn Clarke (Cambridge University Press, 1989), p. 98.

3. John Rosselli, *The life of Verdi* (Cambridge University Press, 2000), p. 2.

4. Giuseppe Verdi e Arrigo Boito, *The Verdi-Boito correspondence*, org. Marcello Conati e Mario Medici, trad. William Weaver (University of Chicago Press, 1994), p. xxi.

5. Robert Spaethling, trad. e org., *Mozart's letters, Mozart's life: Selected letters* (Norton, 2000), p. 221.

6. Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi: A biography* (Oxford University Press, 1993), pp. 54-73.

7. Rosselli, *The life of Verdi*, p. 41.

8. Roger Parker, *Leonora's last act: Essays in Verdian discourse* (Princeton University Press, 1997), pp. 35-6.

9. Leonard Bernstein, *The unanswered question: Six talks at Harvard* (Harvard University Press, 1976), pp. 411-7.

10. Marcello Conati, *Encounters with Verdi*, trad. Richard Stokes (Cornell University Press, 1986), p. 351.

11. Phillips-Matz, *Verdi*, p. 195.

12. Julian Budden, *The operas of Verdi*, vol. 2, *From "Il trovatore"* to *"La forza del destino"*, ed. rev. (Clarendon, 1992), p. 147.

13. Rosselli, *The life of Verdi,* p. 51.

14. Peter G. Davis, "Brangelina sings!" *New York,* 6 de março de 2006, p. 70.

15. Gurewitsch, "Poking holes in Verdi to let audiences in".

16. Harry de Quetteville, "German staging of Verdi's *A masked ball* on 9/11 with naked cast in Mickey Mouse masks", *The Daily Telegraph*, 11/4/2008.

17. David Rosen, "On staging that matters", em *Verdi in performance*, org. Alison Latham e Roger Parker (Oxford University Press, 2001), pp. 30-1.

18. Philip Gossett, *Divas and scholars: Performing Italian opera* (University of Chicago Press, 2006), pp. 477-9.

19. Rosselli, *The life of Verdi*, p. 6.

20. Gossett, *Divas and scholars*, pp. 473-4.

21. Andrew Porter, "In praise of the pragmatic", em Latham e Parker, *Verdi in performance*, p. 26.

22. Roger Parker, *"Arpa d'or dei fatidici vati": The Verdian patriotic chorus in the 1840s* (Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997), em especial pp. 83-4.

23. Philip Gossett, "Becoming a citizen: The chorus in Risorgimento opera", *Cambridge Opera Journal* 2:1 (1990), p. 55. Ver também Gossett, "'Edizioni distrutte' and the significance of operatic choruses during the Risorgimento", in *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, org. Victoria Johnson, Jane F. Fulcher e Thomas Ertman (Cambridge University Press, 2007), pp.181-242.

24. O último parágrafo deste artigo foi escrito em 12 de setembro de 2001. Quando escrevi "magnificência espiritual de um homem moribundo", tinha em mente o padre Mychal Judge, o capelão do Departamento de Bombeiros da cidade de Nova York, que morrera na destruição do World Trade Center no dia anterior. Eu o ouvi falar certa vez e penso nele com frequência.

12. quase famosos

Este artigo foi publicado em *The New Yorker* em 21 de maio de 2001. Mais informações sobre o St. Lawrence Quartet podem ser encontradas no site deles na internet: www.slsq.com.

13. margens do pop

Este capítulo incorpora quatro artigos da *New Yorker*: "Grand Illusions", 19 de maio de 2003; "The art of noise", 13 de julho de 1998; "Eighty-two Very Good Years", 25 de maio de 1998; e "Generation Exit", 25 de abril de 1994.

1. Gay Talese, "Frank Sinatra has a cold", in *The Frank Sinatra reader*, org. Steven Petkov e Leonard Mustazza (Oxford University Press, 1995), p. 128.

2. Michael Azerrad, *Come as you are: The story of Nirvana* (Doubleday, 1993), p. 228. [Ed. brasileira *Come as you are: A história do Nirvana*, São Paulo, Madras, 2008.]

3. Ibid., pp. 199-200.

4. Ibid., p. 215.
5. Greil Marcus, *In the fascist bathroom: Punk in pop music, 1977-1992* (Harvard University Press, 1999), pp. 57-78.
6. John Donne, *Biathanatos*, org. Michael Rudick e M. Pabst Battin (Garland, 1982), p. 46.

14. aprendendo a partitura

Este artigo saiu em *The* New *Yorker* em 4 de setembro de 2006.

1. Music for Ali Foundation, 2004, *The sound of silence: The unprecedented decline of music education in California public schools:* a *statistical review*, disponível em www.musicforall.org/resources/advocacy/sos.aspx (acessado em 17/12/2009), p. 12.
2. Frances H. Rauscher, Gordon L. Shaw, e Katherine N. Ky, "Music and spatial task performance", *Nature* 365 (14/10/1993), p. 611. Para contestações ao estudo original, ver Christopher Chabris e Kenneth Steele et al., "Prelude or requiem for the Mozart Effect", *Nature* 400 (26/8/1999), pp. 826-7.
3. Music for All, *The sound of silence,* p. 18.
4. Richard Deasy e Mike Huckabee, "Putting the arts front and center on the education agenda", www.ecs.org/html/projectsPartners/chair2005/ArtsPubs.asp (acessado em 16/1/2010).
5. John Dewey, *Art as experience* (Penguin, 2005), p. 4. [Ed. brasileira *Arte como experiência*, São Paulo, Martins Fontes, 2010.]
6. Ibid., p. 1.
7. Paul Woodford, *Democracy and music education: Liberalism, ethics, and the politics of practice* (Indiana University Press, 2005), p. 74.
8. Maxine Greene, *Releasing the imagination: Essays on education, the arts, and social change* (Jossey-Bass, 2000), p. 19.

15. a voz do século

A versão original deste capítulo foi publicada na *The New Yorker* em 13 de abril de 2009.

1. Allan Keiler, *Marian Anderson: A singer's journey* (University of Illinois Press, 2002), p. 212.
2. Ibid., p. 156.
3. Marian Anderson, *My Lord, what a morning: An autobiography* (University of Illinois Press, 2002), p. 149.
4. Martin Luther King, Jr., *The papers of Martin Luther King, Jr.*, vol. I, *Called to serve, January 1929-June* 1951, orgs. Clayborne Carson, Ralph E. Luker e Penny A. Russell (University of California Press, 1992), p. 110.
5. Keiler, *Marian Anderson,* p. 212.
6. Richard Powers, *The time of our singing* (Picador, 2004), p. 48.
7. Anderson, *My Lord, what a morning*, p. 38.
8. "Miss Anderson sings", *The New York Times*, 27/8/1925.
9. Howard Taubman, "Marian Anderson in concert here", *The New York Times,* 31/12/1935.

10. Raymond Arsenault, *The sound of freedom: Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the concert that awakened America* (Bloomsbury, 2009), pp. 105-6.

11. Anderson, *My Lord, what a morning*, p. 244.

12. Franz Rupp contou esta história no documentário *Marian Anderson,* produzido pela weta-tv e exibido em maio de 1991.

13. Nina Simone com Stephen Cleary, *I put a spell on you: The autobiography of Nina Simone* (Da Capo, 2003), p. 91.

14. Miles Davis com Quincy Troupe, *Miles: The autobiography* (Simon and Schuster, 2005), p. 59. Para "mentalidade de gueto", ver p. 61.

15. Simone, *I put a spell on you*, p. 23.

16. William Eddins, "Soul food for thought", Sticks and Drones, www.insidethearts.com/sticksanddrones/2009/01/16/bill-eddins/1091 (acessado em 10/12/2009).

16. a montanha musical

Este artigo foi publicado em *The New Yorker* em 29 de julho de 2009. Visitei o Marlboro Music em três ocasiões durante o verão de 2008. Entrevistei, entre outros, Emanuel Ax, Jonathan Biss, Anthony Checchia, Sasha Cooke, Charlotte Dobbs, Richard Goode, Romie de Guise-Langlois, Soovin Kim, Yo-Yo Ma, Philipp Naegele, Nicholas Phan, Rebecca Ringle, Frank Salomon, James Austin Smith, Joshua Smith, o falecido David Soyer, Amold Steinhardt e Mitsuko Uchida.

1. Entrevista de Rudolf Serkin na *Bell Telephone Hour*, 1967, tal como citado em notas para o disco *Music from Marlboro*, Quinteto "A truta" de Schubert (Columbia ms 7067, lp).

2. Stephen Lehmann e Marion Faber, *Rudolf Serkin: A life* (Oxford University Press, 2003), p. 17.

3. Karen Campbell, "Republic of equals", *Symphony,* maio-junho de 2000, p. 18.

17. o fim do silêncio

Este capítulo foi publicado em *The New Yorker* em 4 de outubro de 2010.

1. Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, 2ª ed. (Routledge, 2003), p. 65.

2. David Revill, *The roaring silence: John Cage: A life* (Arcade, 1992), p. 166.

3. Kyle Gann, *No such thing as silence: John Cage's 4'33"* (Yale University Press, 2010), p. 191.

4. Ibid., p. 11.

5. John Cage, *Silence: Lectures and writings by John Cage* (Wesleyan University Press, 1973), p. 70.

6. Gann, *No such thing as silence*, p. 11.

7. Cage, *Silence*, p. 139.

8. Gann, *No such thing as silence*, p. 15.

9. *Morton Feldman says: Selected interviews and lectures, 1964-1987*, org. Chris Villars (Hyphen, 2006), p. 183.

10. Cage, *Silence*, p. ix.

11. Thomas S. Hines, "Then not yet 'Cage': The Los Angeles years, 1912-1938", em *John Cage: Composed in America*, org. Marjorie Perloff e Charles Junkerman (University of Chicago Press,

1994), p. 78.

12. John Cage, *I-VI* (Wesleyan University Press, 1997), p. 9.

13. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, p. 280.

14. Carolyn Brown, *Chance and circumstance: Twenty years with Cage and Cunningham* (Random House, 2007), p. 81.

15. Ibid., p. 104.

16. *John Cage: An anthology*, org. Richard Kostelanetz (Da Capo, 1991), p. 146.

17. Ibid., p. 48.

18. Hines, "Then not yet 'Cage'", em Perloff e Junkerman, *Composed in America*, p. 74.

19. "String quartet plays at composer's party", *Los Angeles Times*, 6/1/1937.

20. Cage, *Silence*, pp. 3-4.

21. Ibid., p. 117.

22. James Pritchett, *The music of John Cage* (Cambridge University Press, 1993), p. 37.

23. Gann, *No such thing as silence*, p. 93.

24. Ross Parmenter, "Ajemian plays work by Cage, 69 minutes", *New York Times*, 13/1/1949.

25. John Cage e Morton Feldman, *Radio happenings I-V*, gravados na wbai, Nova York, julho 1966-janeiro 1967, disponível em www.archive.org/details/CageFeldmanConversation1 (acessado em 9/12/2010).

26. Kenneth Silverman, *Begin again: A biography of John Cage* (Knopf, 2010), pp. 267-74.

27. Brown, *Chance and circumstance*, p. 266.

28. Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music* (Oxford University Press, 1992), p. 264.

29. Richard Taruskin, *The danger of music and other anti-utopian essays* (University of California Press, 2009), p. 272.

30. Gann, *No such thing as silence*, p. 198.

31. John Adams, *Hallelujah Junction: Composing an American life* (Farrar, Straus, and Giroux, 2008), pp. 56-61.

32. Gann, *No such thing as silence*, p. 12.

33. Ibid., p. 14.

34. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, p. 212.

35. Silverman, *Begin again*, p. 168.

36. O vídeo pode ser visto em www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U (acessado em 9/12/2010).

37. John Cage, *A year from Monday* (Wesleyan University Press, 1967), p. 135.

38. Revill, *The roaring silence*, p. 283.

39. Texto datilografado reproduzido no catálogo da exposição *The anarchy of silence: John Cage and experimental art*, org. Julia Robinson (macba, 2009), p. 268.

40. Ver Alex Ross, "John Cage tributes", *New York Times*, 7/11/1992.

41. Páginas do diário de Merce Cunningham fornecidas por Laura Kuhn, John Cage Trust.

42. Do filme de Elliot Caplan *Cage/Cunningham* (1991).

18. eu vi a luz

A versão original deste capítulo foi publicada em *The New Yorker* em 10 de maio de 1999, sob o título "The wanderer". No decorrer da pesquisa para o artigo, fui aos seguintes shows de Bob Dylan

em 1998: Puyallup, Washington, 22/9; Portland, Oregon, 23/9; Eugene, Oregon, 24/9; Concord, Califórnia, 25/9; Mountain View, Califórnia, 26/9; Reno, Nevada, 27/09; Duluth, Minnesota, 22/10; Minneapolis, Minnesota, 23/10; Chicago, Illinois, 25/10; e Nova York, Nova York, 1/11.

Além das obras citadas no texto, consultei John Bauldie, org., *Wanted man: In search of Bob Dylan* (Citadel, 1991); Glen Dundas, *Tangled up in tapes: The recordings of Bob Dylan* (sma Services, 1994); Michael Gray, *Song and dance man III: The art of Bob Dylan* (Continuum, 2000); Clinton Heylin, *Bob Dylan: The recording sessions, 1960-1994* (St. Martin's, 1995); C. P. Lee, *Like the night: Bob Dylan and the road to the Manchester Free Trade Hall* (Helter Skelter, 1998); Wilfrid Mellers, *A darker shade of pale: A backdrop to Bob Dylan* (Oxford University Press, 1985); Robert Shelton, *No direction home: The life and music of Bob Dylan* (Da Capo, 1997); Bob Spitz, *Dylan: A biography* (Norton, 1989); Paul Williams, *Bob Dylan: Performing artist: 1974-1986* (Omnibus, 1994); e Paul Williams, *Bob Dylan: Watching the river flaw-observations on his art-in-progress, 1966-1995* (Omnibus, 1996).

Desde que o artigo foi publicado, saíram vários livros importantes sobre Dylan: David Hajdu, *Positively 4th Street: The lives and times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Fariña, and Richard Fariña* (Farrar, Straus and Giroux, 2001); Benjamin Hedin, org., *Studio A*: *The Bob Dylan reader* (Norton, 2004); Greil Marcus, *Like a Rolling Stone: Bob Dylan at the crossroads* (PublicAffairs, 2005) [Ed. brasileira *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na encruzilhada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010]; Mike Marqusee, *Chimes of freedom: The politics of Bob Dylan's art* (New Press, 2003; republicado em brochura como *Wicked messenger);* Christopher Ricks, *Dylan's visions of sin* (HarperCollins, 2003); e Bob Dylan, *Chronicles: Volume 1* (Simon and Schuster, 2004), o qual, talvez de forma inevitável, vem a ser o melhor livro já escrito sobre o tema.

1. Marc Jacobson, "Tangled up in gray", *The Village Voice,* 30/1/1978.

2. James Wolcott, "Bob Dylan beyond thunderdome", em *The Dylan companion*, org. Elizabeth Thomson e David Gutman (Da Capo, 2001), p. 278.

3. Anthony Scaduto, "The Dylan infection", *Newsday,* 29/5/1997.

4. Bruce Weber, "Dylan in hospital with chest pains; Europe tour is off", *The New York Times*, 29/5/1997.

5. Carl Benson, org., *The Bob Dylan companion: four decades of commentary* (Schirmer, 1998), p. x.

6. Don DeLillo, *Great Jones Street* (Penguin, 1994), p. 1.

7. Robin Witting, *The Cracked bells: A guide to Tarantula*, ed. rev. (Exploding Rooster Books, 1995), pp. 13, 34.

8. Aidan Day, *Jokerman: Reading the lyrics of Bob Dylan* (Blackwell, 1988), p. 116.

9. Clinton Heylin, *Bob Dylan: A life in stolen moments day by day, 1941-1995* (Schirmer, 1996), p. 149.

10. Clinton Heylin, *Bob Dylan: Behind the shades revisited* (William Morrow, 2001), p. 334.

11. Ellen Willis, *Beginning to see the light: Sex, hope, and rock-and-roll,* 2ª ed. (Wesleyan University Press, 1992), p. 5.

12. Paul Zollo, *Songwriters on songwriting* (Da Capo, 2003), p. 74.

13. Joan Didion, *Slouching towards Bethlehem* (Farrar, Straus and Giroux, 1968), p. 47.

14. Anúncio reproduzido em Patrick Humphries e John Bauldie, *Oh no! Not another Bob Dylan book* (Square One, 1991), p. 175.

15. Anthony Scaduto, *Bob Dylan*, ed. rev. (Helter Skelter, 1996), p. 127.

16. Greil Marcus, *Invisible Republic: Bob Dylan's basement tapes* (Henry Holt, 1997; republicado em brochura com o título de *The old, weird America*), p. 17.

17. Marcus, *Invisible Republic*, pp. 35-6.

18. Andy Gill, "Judas!", *The Independent,* 23/1/1999. A identidade de quem gritou "Judas!" é contestada; Andy Kershaw, em "Bob Dylan: How I found the man who shouted 'Judas'", *The Independent*, 23/9/2005, propôs que o grito teria sido de um certo John Cordwell.

19. Marcus, *Invisible Republic*, p. xiii.

20. Greil Marcus, "Self portrait nº 25", in Hedin, *Studio A*, p. 74.

21. Greil Marcus, "Comeback time again", *The Village Voice,* 13/8/1985.

22. Lester Bangs, "Love or confusion?" in Hedin, *Studio A*, p.156.

23. Paul Williams: *Bob Dylan: performing artist, 1960-1973* (Omnibus, 1994), p. 94.

24. Jules Siegel, "Well, what have we here?", *The Saturday Evening Post,* 30/7/1966, reimpresso em *Bob Dylan: The early years — a retrospective*, org. Craig McGregor (Da Capo, 1990), p. 159.

25. Jon Pareles, "A wiser voice blowin' in the autumn wind", *The New York Times*, 28/9/1997.

26. Daniel Cavicchi, *Tramps like us: Music and meaning among Springsteen fans* (Oxford University Press, 1998), p. 43.

19. fervor

Este capítulo é uma versão ampliada de uma coluna publicada em *The New Yorker* em 25 de setembro de 2006.

1. Charles Shere, crítica no *Oakland Tribune,* 17/4/1972, reimpresso por Barbara Stack em *"In Memoriam* Lorraine Hunt Lieberson (1954-2006)", 11/7/2006, www.sfcv.org/arts_revs/lorrainehuntliebersontribute_7_11_06 .php (acessado em 7/12/2009).

2. Charles Michener, "The soul singer", *The New Yorker*, 5/1/2004, pp. 42-3.

3. Ibid., p. 44.

4. Richard Dyer, "Lorraine Hunt Lieberson: Her luminous voice transported listener", *The Boston Globe,* 5/7/2006.

20. abenoçados sejam os tristes

Este capítulo incorpora partes de um artigo publicado em *The New Republic* em 23 de março de 1998, sob o título "Why is light given?".

1. Morton Feldman, *Give my regards to Eighth Street: Collected writings of Morton Feldman*, org. B. H. Friedman (Exact Change, 2000), p. 166. Para a história original de Haydn, ver Richard Will, "When God met the sinner and other dramatic confrontations in eighteenth-century instrumental music", *Music and Letters* 78:2 (maio 1997), p. 175.

2. A carta de Brahms a Lachner está transcrita em Reinhold Brinkmann, "Die 'heitre Sinfonie' und der 'schwer melancholische Mensch'; Johannes Brahms antwortet Vincenz. Lachner", *Archiv für Musikwissenschaft* 46:4 (1989), pp. 301-2.

3. Styra Avins, org., *Johannes Brahms: Life and letters*, trad. Avins e Josef Eisinger (Oxford University Press, 1997), p. 553.

4. Reinhold Brinkmann, *Late idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms* (Harvard University Press, 1995), pp. 88, 84.

5. Richard Taruskin, *The Oxford history of Western music*, vol. 3, *The nineteenth century* (Oxford University Press, 2005), p. 683.

6. Gunther Schuller, *The complete conductor* (Oxford University Press, 1997), p. 279.

7. Avins, *Johannes Brahms*, p. 4.

8. Oliver Strunk e Leo Treitler, orgs., *Source readings in music history*, ed. rev. (Norton, 1998), pp. 1157-8.

9. Avins, *Johannes Brahms*, p. 189.

10. Ibid., pp. 150-1, 157.

11. Ibid., p. 449.

12. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. i (Wiener Verlag), p. 173.

13. Jan Swafford, *Johannes Brahms: A biography* (Knopf, 1997), p. 169.

14. Brinkman, *Late idyll*, p. 138.

15. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 3 (Deutsche Brahms Gesellschaft, 1910), p. 109.

16. Strunk e Treitler, *Source readings in music history*, p. 1157.

17. Schuller, *The complete conductor,* p. 293.

18. Swafford, *Johannes Brahms*, p. 41.

19. Margaret Notley, *Lateness and Brahms: Music and culture in the twilight of Viennese liberalism* (Oxford University Press, 2006), p. 211. Sobre Little Bighorn, ver Swafford, *Brahms,* p. 530.

20. Robert W. Gutman, *Richard Wagner: The man, his mind, and his music* (Harcourt Brace, 1968), p. 397.

21. Avins, *Johannes Brahms*, p. 479.

22. Ethel Smyth, *Impressions that remained: Memoirs* (Knopf, 1946), p. 238.

23. *Swafford, Johannes Brahms*, p. 180.

24. Avins, *Johannes Brahms*, pp. 347-8.

25. Theodor W. Adorno, *Essays on music*, org. Richard Leppert, trad. Susan H. Gillespie (University of California Press, 2002), p. 564.

26. Brinkmann, *Late idyll,* pp. 125-44.

27. Ernst Decsey, "Stunden mit Mahler", *Die Musik* 10:21 (1910/1911), p. 146.

28. Sobre alusões a Wagner em Brahms, ver David Brodbeck, "Brahms, the Third Symphony, and the New German School", in *Brahms and his world*, org. Walter Frisch (Princeton University Press, 1990), pp. 65-80; e Robert Bailey, "Musical language and structure in the Third Symphony", em *Brahms studies: analytical and historical perspectives*, org. George S. Bozarth (Clarendon, 1990), pp. 408-9.

29. Margaret Notley, "Late-nineteenth-century chamber music and the cult of the classical adagio", *19th-Century Music* 23:1 (verão 1999), p. 59.

30. Arnold Schoenberg, *Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*, org. Leonard Stein, trad. Leo Black (University of California Press, 1984), p. 441.

31. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 4 (Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1914), p. 281. Sobre a adequação das palavras à melodia do Opus 117 nº 1, ver p. 279.

32. Raymond Knapp, "The finale of Brahms's Fourth Symphony: The tale of the subject", *19th-Century Music* 13:1 (verão 1989), p. 10.

33. Swafford, *Johannes Brahms*, p. 4.

34. Walter Frisch, *Brahms: The Four Symphonies* (Yale University Press, 2003), p. 125.

35. Margaret Notley, "Plagal harmony as other: Asymmetrical dualism and instrumental music by Brahms", *The Journal of Musicology* 22:1 (inverno 2005), pp. 128-9.

36. Sobre os tempos mais lentos nas interpretações modernas de Brahms, ver Frisch, *Brahms: The four symphonies*, pp. 163-88; e Walter Frisch, "Whose Brahms is it anyway?: observations on the recorded legacy of the B-flat Piano Concerto, Op. 83", em *Musical meaning and human values*, org. Keith Chapin e Lawrence Kramer (Fordham University Press, 2009), pp. 102-15.

37. Frisch, *Brahms: The four symphonies*, p. 130.

38. Knapp, "The finale of Brahms's Fourth Symphony", pp. 6-8.

39. Avins, *Johannes Brahms,* p. 515.

40. Brinkmann, *Late idyll*, p. 221. Para a citação de Mann, ver pp. 222-5.

Sugestões para ouvir

Estas recomendações refletem o gosto de um ouvinte; os possíveis compradores podem comparar amostras de áudio on-line antes de fazer qualquer compra. Todas as gravações estavam disponíveis no momento em que o original deste livro foi para o prelo, mas algumas ficarão inevitavelmente esgotadas à medida que as gravadoras reduzirem seus catálogos. A maioria também está disponível para baixar da internet em mp3.

escuta só

Um disco de segunda mão de Leonard Bernstein regendo a sinfonia *Eroica*, de Beethoven, desencadeou meu amor pela música clássica. Embora os jovens de hoje possam do mesmo modo se encantar com a *A sagração da primavera*, de Stravínski, ou com *Música para 18 músicos*, de Steve Reich, a obra-prima indestrutível de Beethoven continua a ser um ponto de partida lógico. De acordo com uma discografia on-line mantida por Eric Grunin, mais de quinhentas gravações da *Eroica* entraram em circulação desde a invenção do fonógrafo: elas variam do vigoroso Arturo Toscanini (uma versão ao vivo de 1939, com a Sinfônica da nbc, capta o maestro em estado de incandescência) ao neurótico Wilhelm Furtwängler (sua leitura mais enérgica é de dezembro de 1944, com a Filarmônica de Viena) e ao granítico Otto Klemperer (uma gravação da emi de 1959, com a Orquestra Philharmonia, é a mais impressionante de várias tentativas). A vigorosa *Eroica* de Bernstein com a Filarmônica de Nova York está disponível atualmente num disco da Sony que inclui também a palestra do regente sobre a sinfonia ("Houve uma punhalada de alteridade intrometida"). Se você busca um conjunto completo das nove sinfonias de Beethoven, o de Herbert von Karajan de 1961-2 com a Filarmônica de Berlim (dg) é previsivelmente satisfatório, embora careça um pouco de fogo. O ciclo de Osmo Vänskä com a Orquestra de Minnesota (bis) é um poderoso rival moderno.

chacona, lamento, walking blues

'Un sarao de la chacona", de Juan Arañés, um exemplo jubiloso da dança da chacona original, salta para a vida na coletânea *Villancicos y danzas criollas*, com Jordí Savall liderando o Hespèrion xxi e La Capella Reial de Catalunya (Alia Vox). A sombria *Missa Fors seulement*, de Johannes Ockenghem, é cantada de forma ressonante pela Schola Discantus, num disco da Lyrichord. Savall e companhia também produziram a mais fascinante de todas as gravações de *Lachrimae*, de John Dowland, mas no momento ela só está disponível em mp3 (Alia Vox). Andreas Scholl empresta sua voz de contratenor

de tonalidade pura e carregada emocionalmente às canções de Dowland nos álbuns *A musical banquet* (Decca) e *Crystal tears* (Harmonia Mundi).

Várias árias clássicas de lamento, inclusive a trenodia apocalíptica de Hécuba da *Didone* de Cavalli, estão presentes no disco *Lament*, com Emmanuelle Haïm regendo Le Concert d'Astrée e um conjunto de cantores famosos (Virgin Classics). A gravação pelo Concerto Vocale dos *Madrigali guerrieri ed amorosi*, de Monteverdi (Harmonia Mundi), traz um *Lamento della ninfa* notavelmente sensual. Há muitas versões adoráveis de *Dido e Eneias*, de Purcell. Eu prefiro um cd de 1994 da Harmonia Mundi com Lorraine Hunt Lieberson no papel de Dido e Nicholas McGegan regendo a Philharmonia Baroque. A discografia do ciclo de Bach de sonatas e partitas, que inclui a Chacona em Ré Menor, é imensa e abrange a maioria dos principais violinistas dos últimos cem anos; entre as gravações mais recentes, eu escolheria a do idiossincrático e inquieto Gidon Kremer, na ecm. No reino impressionante da Missa em Si Menor de Bach, nenhum regente foi mais fundo do que Philippe Herreweghe, o líder do Collegium Vocale Gent; sua segunda versão da obra, para a Harmonia Mundi, estabelece o padrão moderno.

máquinas infernais

A exploração dos arquivos antigos de gravação exige uma tolerância por chiados, estalos e outros ruídos da tecnologia pré-magnética. Um ponto de partida óbvio é Enrico Caruso, cujo tenor de ouro foi captado pela primeira vez em 1902; o selo Nimbus oferece uma antologia de Caruso com som robusto em sua série Prima Voce, embora as gravações do tenor já tenham entrado em domínio público e proliferado pela internet (ver www.archive.org/details/Caruso_part1 ou pesquisar no YouTube). As interpretações incrivelmente audaciosas, livres e espontâneas de Edward Elgar de suas próprias obras apareceram em várias gravadoras; num volume da série Great Recordings of the Century, da emi, ele orienta o adolescente Yehudi Menuhin através de seu Concerto para Violino. A emi oferece também a perturbadora interpretação de Bruno Walter da Nona Sinfonia de Mahler, gravada ao vivo com a Filarmônica de Viena na véspera da Anschluss; Michael Dutton, o mago britânico do áudio, lançou uma remasterização ainda melhor em seu selo Dutton Laboratories.

a tempestade do estilo

O modo de tocar Mozart mudou radicalmente ao longo do século passado: um estilo romântico luxuriante deu lugar a ataques mais secos e texturas mais enxutas. Um paradigma da velha escola é a imponente gravação de *Don Giovanni* feita por Carlo Maria Giulini em 1959, que exibe um dos elencos mais ilustres que o produtor britânico Walter Legge reuniu com tão pouco esforço para a emi no período do pós-guerra: Eberhard Wächter no papel-título, Joan Sutherland como Dona Ana, Elisabeth Schwarzkopf como Dona Elvira, Giuseppe Taddei como Leporello e Gottlob Frick emitindo sons negros como o breu no papel do Comendador. Contudo, como o contratenor que passou a regente René Jacobs provou numa grande quantidade de gravações de Mozart com instrumentos originais para a Harmonia Mundi, a era de ouro do lp não tem o monopólio sobre esse compositor. A interpretação de Jacobs para *As bodas de Fígaro*, com Lorenzo Regazzo no papel-título, Patrizia Ciofi como Susana e Simon Keenlyside no papel do Conde, é maravilhosamente ágil e estridente, como se a história fosse contada do ponto de vista de Fígaro, e não do Conde. Quatro outras óperas preferidas

de Mozart: *Fígaro*, de Erich Kleiber (Decca), *A flauta mágica*, de Otto Klemperer (emi), *Così fan tutte*, de Karl Böhm (emi) e *Idomeneo*, de Charles Mackerras (emi).

Uma longa sucessão de grandes pianistas — Walter Gieseking, Rudolf Serkin, Clifford Curzon, Sviatoslav Richter, Alfred Brendel, Alicia de Larrocha e Mitsuko Uchida, entre outros — honrou os concertos para piano de Mozart. Nenhum intérprete é mais direto, mais isento de artifícios e mais humano do que Richard Goode, que gravou oito dos principais concertos com a Orquestra de Câmara Orpheus (Nonesuch). O conjunto das sinfonias nos 38-41 é interpretado por Mackerras e a Orquestra de Câmara Escocesa (Linn) de forma clara e enérgica. Na música de câmara, recomendo como ponto de partida uma caixa de três cds dos Quintetos para Cordas com o Grumiaux Trio e músicos associados (Philips). Todos os anos há novas gravações do Réquiem, o adeus tragicamente inacabado de Mozart; aquele regido por Peter Schreier, que é encontrado tanto na edição da obra de Mozart pela Philips como em disco isolado, alcança uma forte autenticidade desde o início.

em órbita

Os inteligentes rapazes do Radiohead geraram sete discos em estúdio até agora, e há outro a caminho no momento em que escrevo. Se você gosta de rock and roll com melodias bem definidas, ficará provavelmente mais feliz com o segundo e o terceiro produto da banda, *The bends* (1995) e *OK computer* (1997). Se você tem um ouvido para harmonias fora de prumo e texturas eletrônicas nervosas, talvez prefira *Kid A* (2000), *Amnesiac* (2001) e *Hail to the thief* (2003). O disco mais recente do grupo, o lançamento independente *In rainbows* (2007), mantém melodia e textura em equilíbrio; é o trabalho mais sutil e suave da banda. O melhor dos vários eps e singles do Radiohead é *Airbag/How am I driving?*, que tem o instrumental sinuoso "Meeting in the aisle" e o hino pós-moderno "Palo Alto".

o antimaestro

O compositor-regente Esa-Pekka Salonen tem um dom para fazer gravações necessárias. Especialista no século xx, ele combina uma vontade modernista de complexidade com uma sensibilidade nórdica para a paisagem. Um de seus primeiros projetos com a Filarmônica de Los Angeles foi gravar a Terceira Sinfonia de Witold Lutosławski, que aplica um vocabulário de vanguarda a uma extensa estrutura sinfônica; esse esforço pioneiro ainda está disponível em disco da Sony, junto com a Quarta de Lutosławski. Para o mesmo selo, Salonen e a Filarmônica de L.A. gravaram a música para cinema de Bernard Herrmann, com foco nas famosas trilhas para Alfred Hitchcock (*Um corpo que cai*, *Psicose*). Ao mudar para o selo dg, Salonen criou uma das interpretações modernas mais tensas de *A sagração da primavera*, de Stravínski (com a suíte *Mandarim milagroso*, de Bartók, e *Noite no monte Calvo*, de Mússorgski). Ele produziu também leituras definitivas de *Kraft*, de Magnus Lindberg, com a Sinfônica da Rádio Finlandesa (Ondine), de *Música ingênua e sentimental*, de John Adams, com a Filarmônica de L.A. (Nonesuch), e da ópera de Kaija Saariaho, *L'amour de loin*, com Gerald Finley, Dawn Upshaw e integrantes da Ópera Nacional Finlandesa (dg dvd). Há quatro discos com obras do próprio Salonen que mostram uma progressão do vanguardismo estranho ao ecletismo iluminado. Comece pela coletânea da dg *Wing on wing*: as texturas high-tech da obra que dá título ao disco tremeluzem como as alas do Disney Hall.

grande alma

Em Schubert, a precisão absoluta da execução importa menos que a identificação certeira com os estados de ânimo voláteis do compositor. Nesse sentido, as gravações mais antigas muitas vezes superam as mais novas, em que frequentemente as notas estão no lugar, mas as emoções são contidas. Quase todas as versões modernas do Quinteto para Cordas em Dó empalidecem ao lado de uma gravação feita em 1952 do Festival Pablo Casals de Prades, com Isaac Stern, Alexander Schneider, Milton Katims, Paul Tortelier e o próprio Casals (Sony). A entonação oscila, notas caem aqui e ali e alguém não para de roncar, mas o *legato* sustentado no movimento lento é como luz vinda de outro mundo. Para um compêndio extraordinário de interpretações de Schubert anteriores à Segunda Guerra Mundial, procure na internet um conjunto de quatro cds de música de câmara do agora inativo selo Andante. Mais uma vez, a intensidade lírica das execuções, com músicos lendários como Casals, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Adolf Busch, Rudolf Serkin, Artur Schnabel, Serguei Rakhmáninov e Fritz Kreisler, faz a maioria das interpretações modernas dessa música parecer de uma frieza clínica.

Mesmo assim, muitas gravações de primeira categoria da música de Schubert surgiram na era digital. A que Klaus Tennstedt fez em 1983 da Nona Sinfonia com a Filarmônica de Berlim (emi) tem uma bela energia dançante, apropriada para a obra mais vigorosa de Schubert. A leitura de Leonard Bernstein da Nona com a Filarmônica de Nova York (Sony) mostra uma vitalidade semelhante e vem junto com uma meditativa "Inacabada". No ciclo de canções *Winterreise*, o intérprete deve transmitir solidão existencial e mais do que um traço de loucura; para o meu gosto, uma voz de tenor aguda comunica esse desespero melhor que a de um barítono; assim, em lugar das gravações clássicas de Hans Hotter e Dietrich Fischer-Dieskau, recomendo um cd extremamente expressivo da Decca com Peter Schreier e András Schiff. O extraordinário levantamento das canções de Schubert feito pela Hypèrion — 37 volumes no total — está resumido com esmero num disco intitulado "Voyage of discovery". Pianistas do quilate de Schnabel, Clifford Curzon e Sviatoslav Richter deixaram sua marca na augusta Sonata em Si Bemol; os jovens músicos Paul Lewis e Inon Barnatan (na Harmonia Mundi e na Bridge) mostram que a sensibilidade poética do pré-guerra não desapareceu de forma alguma.

paisagens emocionais

Tal como acontece com o Radiohead, os discos de Björk se enquadram mais ou menos em duas fases, uma tendente ao pop, outra à vanguarda eletrônica e clássica. Seus primeiros discos solo maduros, *Debut* (1993) e *Post* (1995), estão cheios de canções extremamente cantáveis ("Venus as a boy", "Isobel", "Hyper-ballad"). *Homogenic* (1997) inaugurou seu período "vanguardista", que culminou em *Vespertine* (2001) e *Medúlla* (2004). *Vespertine* é a obra mais magicamente björkiana de todas — um ciclo orgânico de canções comparável ao de *Kid A*, do Radiohead, do ano anterior. *Selmasongs* é um álbum híbrido de 2000, derivado da trilha sinfônica que ela fez para o filme *Dançando no escuro*, de Lars von Trier. Björk também lançou várias gravações ao vivo, caixas de cd e vídeos; a coletânea *Family tree* contém, entre outros tesouros extravagantes, sua versão impregnada de Messiaen de "Cover me". Desde a publicação de meu perfil em 2004, Björk lançou outra trilha sonora, a densamente orquestrada *Drawing restraint 9* (para um filme de Matthew Barney) e outro cd, *Volta* ("Declare independence" é um novo clássico de Björk). Sua interpretação de *Pierrot lunaire*, de

Schoenberg (1996), com Kent Nagano na regência, ainda não se materializou em disco, embora trechos piratas tenham aparecido na internet.

sinfonia de milhões

Tan Dun é o mais gravado dos compositores chineses contemporâneos, embora talvez não seja o mais importante. Suas óperas *Marco Polo*, *Chá* e *O primeiro imperador* estão todas disponíveis em dvd, ao lado de obras multimídia como *Concerto para papel*, *Concerto para água* e *O mapa*. Apenas esta última peça — um concerto para violoncelo entremeado com retratos em vídeo de músicos chineses tradicionais — consegue unir plenamente Oriente e Ocidente. Chen Yi e Zhou Long, dois outros membros da geração de Tan Dun, moram há muito tempo nos Estados Unidos; o Ensemble de Música Nova de Beijing, sob a liderança de Eli Marshall, gravou várias de suas obras num cd da Naxos intitulado *Wild grass*. Guo Wenjing, que ficou na China, é quase totalmente ignorado no Ocidente, embora amostras de sua música circulem pelo YouTube.

canção da terra

O compositor do Alasca John Luther Adams talvez não seja um nome familiar, mas existe quase uma dúzia de gravações dedicadas às suas paisagens sonoras subárticas. O disco de 1993, *The far country* (New Albion), mostra Adams trabalhando num modo orquestral mais tradicional, às vezes roçando o estilo *Fanfarra para o homem comum*, de Aaron Copland, embora o desenrolar glacial de eventos aponte para a voz madura do compositor. Seu verdadeiro passo adiante ocorreu nas peças para orquestra de câmara imensamente espaçosas *Clouds of forgetting, clouds of unknowing* e *In the white silence*, ambas encontráveis em gravações da New World. A escrita violentamente inventiva de Adams para percussão pode ser ouvida em *Strange and sacred noise* (cd/dvd Mode) e *The mathematics of resonant bodies* (Cantaloupe). O disco da Cold Blue *Red arc/blue veil* contém a versão para dois pianos de *Dark waves*, uma das obras recentes mais apaixonantes de Adams. Para ouvir *The place where you go to listen* é preciso ir a Fairbanks, Alasca, e visitar o Museu do Norte, na Universidade do Alasca.

as garras de verdi

Você pode começar no zênite, com *Otelo*. Ela disputa com *Don Giovanni* e *Tristão e Isolda* o título de maior ópera jamais escrita, e em muitas noites sai vencedora. Tendo testemunhado a encarnação arrebatadora de Plácido Domingo do papel principal na Met em 1994, sou tentado a escolher a gravação de *Otelo* que o tenor fez no ano anterior, sob a direção de Myung-Whun Chung (dg), mas a Desdêmona de Cheryl Studer é um pouco excêntrica. Então, ficaria com uma gravação anterior de Domingo, levemente menos arrebatadora, que tem Renata Scotto no papel de Desdêmona, Sherrill Milnes como Iago e James Levine na regência (rca). Depois, é preciso ter alguma coisa de Maria Callas. Sua interpretação vulcânica ao vivo de *La traviata* no La Scala (1955) está preservada em disco da emi; Giuseppe di Stefano faz um Alfredo incisivo e a regência é de Carlo Maria Guilini. É também aconselhável ter uma das interpretações régias de Verdi por Leontyne Price — talvez sua *Aida* de

1961, com Jon Vickers no papel de Radamés e regência de Georg Solti (Decca); ou seu *Trovatore* de 1962, com Franco Corelli (Manrico), Giulietta Simionato (Azucena) e Herbert von Karajan no pódio (dg). Eu equilibraria esses *tours de force* das divas com a direção ricamente matizada de Claudio Abbado em *Simon Boccanegra*, com Piero Cappuccilli, Mirela Freni e José Carreras (dg); e a crepitante *Falstaff* de Karajan, em que Tito Gobbi está atento a todas as nuances do papel-título (emi). Para o Verdi anterior, uma boa escolha inicial é *Nabucco*, dirigida por Giuseppe Sinopoli, com Cappuccilli, Domingo e uma abrasadora Guena Dmítrova.

quase famosos

O St. Lawrence Quartet lançou até agora seis discos pelo selo emi e um pela Naxos. O mais característico da série é *Yiddishbuk*, dedicado ao compositor argentino Osvaldo Golijov, cuja música extrovertida e com inflexões folclóricas combina com o espírito do quarteto; no quinteto para clarineta *Os sonhos e orações de Isaac, o cego*, eles proporcionam um pano de fundo vibrante para as estilizações *klezmer* do clarinetista Todd Palmer. Dois lançamentos notáveis são um disco com três quartetos de Chostakóvitch — nos 3, 7 e 8 — e outro com o Primeiro e o Terceiro Quarteto de Tchaikóvski.

margens do pop

Este capítulo lança um olhar sobre artistas de todo o mapa popular: o duo de cabaré Kiki e Herb, o mestre do *free jazz* Cecil Taylor, a banda de rock de vanguarda Sonic Youth, o incomparável *crooner* Frank Sinatra e o angustiado astro do rock Kurt Cobain. Se eu tivesse de escolher um disco representativo de cada um deles, ficaria com o lp de Taylor de 1978, *3 Phasis*, com Jimmy Lyons, Raphé Malik, Ramsey Ameen, Sirone e Ronald Shannon Jackson (New World); o álbum do Sonic Youth de 1988, *Daydream nation* (Gefen); *Only the lonely*, de Sinatra, com arranjos deslumbrantes de Nelson Riddle (Capitol); e *Nevermind* (Geffen), o eterno sucesso do Nirvana. Quanto a Kiki e Herb, que entraram num hiato indefinido em 2008, eles deixaram um documento adequadamente enlouquecido de sua estreia no Carnegie Hall, um disco ao vivo intitulado *Kiki and Herb will die for you*.

a voz do século

Em um disco da vai intitulado *Marian Anderson: Rare and unpublished recordings, 1936-1952*, a icônica contralto se deleita no brilho lamentoso de "When I am laid in earth", de Purcell, e faz interpretações arrepiantes de "Der Doppelgänger" e "Der Erkönig", de Schubert. Num disco igualmente variado da Pearl, ela aplica seu registro cavernoso à *Rapsódia para contralto*, de Brahms, e prodigaliza atenção a canções de Sibelius. Infelizmente, a maioria dos lançamentos comerciais da década de 1950 mostra Anderson em declínio de voz constante. Nenhuma gravação capta a aura luminosa que tantos ouvintes atribuem à cantora em seu auge; só podemos imaginar como ela deve ter sido. A releitura abrasadora de "Strange fruit" por Nina Simone está no cd duplo *Anthology* (rca).

a montanha musical

Rudolf Serkin e Adolf Busch, os espíritos que dominam o Marlboro Music em Vermont, fizeram muitas gravações juntos e com membros de sua extensa família. Eles tocam juntos na gravação do andante de Schubert mencionada acima; em um disco da emi, é possível ouvir as leituras furiosamente empenhadas do Busch Quartet dos dois últimos quartetos de Schubert. O ArkivMusic.com oferece um disco fora de catálogo da Sony que contém duas interpretações adamantinas de Serkin em Marlboro: o Concerto para Piano nº. 4 de Beethoven e sua *Fantasia coral*, com regência de Alexander Schneider. Ainda em catálogo está uma interpretação muito apreciada feita em 1967 do quinteto "A truta" de Schubert, com Serkin e vários colaboradores de Marlboro; está junto com o Quinteto para Clarineta de Mozart. Os atuais codiretores de Marlboro, Mitsuko Uchida e Richard Goode, lançaram dezenas de discos. As interpretações de Goode dos concertos de Mozart foram elogiadas acima; o pianista também aplicou seu toque extraordinariamente lírico aos cinco concertos de Beethoven (Nonesuch). Entre as gravações importantes de Uchida está seu ciclo impecável de concertos de Mozart, a sonata "Hammerklavier", os *Études* de Debussy e o Concerto para Piano de Schoenberg, todos na Philips.

o fim do silêncio

No momento em que escrevo, a monumental Cage Edition da Mode Records já chega a 42 volumes. Dois excelentes pontos de partida são o CD de Philipp Vandré das *Sonates and Interludes*, a obra mais ambiciosa de Cage para piano preparado; e a gravação do Arditti Quartet de *String quartet in four parts* e *Four* — obras de beleza austera do início e do fim de sua carreira. Na série da Mode, quase tudo é feito com atenção cuidadosa à intenção e ao espírito do compositor. Um cd da ecm intitulado *The seasons* proporciona um soberbo levantamento em um único disco, situando o lirismo atenuado da música para piano preparado em comparação com experiências aleatórias posteriores. O relançamento pela Wergo de *The 25-year Retrospective Concert of the Music of John Cage* — um concerto comemorativo realizado no Town Hall, em Nova York, em 15 de maio de 1958 — dá ao ouvinte uma ideia da controvérsia em torno de Cage nos anos 1950 e 60: as vaias competem com os aplausos depois da apresentação da colagem de fitas *Williams mix*.

eu vi a luz

Bob Dylan lançou quase cinquenta discos gravados em estúdio e ao vivo desde que entrou para a gravadora Columbia, em 1961. *The Freewheelin' Bob Dylan* é o mais forte de seu primeiro período folk; *Highway 61 revisited* e *Blonde on blonde* são os picos gêmeos de sua fase elétrica de meados dos anos 1960; *Blood on the tracks* é o melhor da década de 1970; e *Time out of mind*, de 1997, marcou o início de um período tardio e sombrio de busca, que continuou com *"Love and theft", Modern times* e *Together through life*. O famoso show ao vivo de Dylan em Manchester, Inglaterra, em 1966 ("Judas!"), está disponível como volume 4 da *Bootleg series* editada pela Columbia. O verdadeiro obsessivo por Dylan deve ir além dos lançamentos oficiais e penetrar no campo turvo dos discos piratas, em que ainda jazem escondidas algumas das realizações mais notáveis do Mestre. Minha

playlist de *bootlegs* preferidos inclui "Freeze out", a primeira versão de "Visions of Johanna"; "Million dollar bash" e "Sign on the cross", do Basement Tapes completo; "Abandoned love", ao vivo no Other End, em 1975; "The groom's still waiting at the altar", ao vivo em San Francisco, em 1980, com Mike Bloomfield na guitarra; "The lonesome death of Hattie Carroll", ao vivo no El Rey, em 1997; e a versão inicial de *Blood on the tracks*, uma criação mais intimista e angustiante do que o lançamento comercial e a obra mais assombrosa da carreira de Dylan.

fervor

A meio-soprano Lorraine Hunt Lieberson, tal como Marian Anderson, exercia em pessoa uma força quase espiritual que as gravações nunca captaram plenamente. A melhor prova de sua arte incomum talvez esteja num dvd da Kultur da *Theodora*, de Händel, numa apresentação no Glyndebourne Festival, com direção de Peter Sellars, William Christie regendo a Orchestra of the Age of Enlightenment e Dawn Upshawn, David Daniels e Richard Croft nos outros papéis principais. Dois outros documentos essenciais sobre sua maneira de tratar o repertório barroco são um cd das Cantatas de Bach nos 82 e 199, com Craig Smith regendo a Emmanuel Music Orchestra (Nonesuch), e uma coletânea de árias de Händel, com Harry Bicket dirigindo a Orchestra of the Age of Enlightenment (Avie). Um lançamento Wigmore Hall Live que preserva um recital de 1998 com Roger Vignoles ao piano mostra sua afinidade não somente com Händel, mas também com Brahms e Mahler. É difícil falar com objetividade de sua interpretação de *Neruda songs*, de Peter Lieberson, com James Levine regendo a Sinfônica de Boston (Nonesuch): a gravação foi feita menos de oito meses antes de sua morte e arde de paixão pessoal.

abençoados sejam os tristes

Por trás da fachada professoral de Brahms havia um poço de sentimentos profundos. O desafio de interpretar sua música é conciliar esse sentimento com as formas organizadas que o contêm. O Primeiro Concerto para Piano é Brahms em seu lado mais sombrio e ousado; com olhar pesaroso para as gravações de Emil Gilels e Leon Fleischer, ficarei com uma companheira de muito tempo, a interpretação monumental de Clifford Curzon, com George Szell e a Sinfônica de Londres (Decca). Nenhum conjunto das quatro sinfonias é perfeito, embora uma compilação da Music & Arts de gravações ao vivo de Furtwängler seja apaixonante do início ao fim, e o ciclo de Charles Mackerras com a Orquestra de Câmara Escocesa (Telarc) traga ritmos excepcionalmente lúcidos. Para a Primeira Sinfonia sozinha, eu sugeriria Klemperer e a Philarmonia (emi) ou Toscanini e a Sinfônica da nbc (ao vivo em 1940, disponível em pristineclassical.com); para a Segunda, Mackerras; para a Terceira, Bruno Walter e a Sinfônica de Columbia (Sony); e para a Quarta, Carlos Kleiber e a Filarmônica de Viena (dg) — uma das gravações sinfônicas mais poderosas já feitas. O

Réquiem alemão de Klemperer, com Elisabeth Schwarzkopf e Dietrich Fischer-Dieskau como solistas (emi), é poderoso no melhor sentido: lento, grave, com movimentos grandiosos. Para uma introdução à música de câmara de Brahms, sugiro experimentar uma coleção calorosamente vernácula de quartetos, quintetos e sextetos do Quarteto Amadeus e diversos colegas (dg). O disco de Radu Lupu com os últimos Intermezzos e Peças para Piano, opus 117-119 (Decca) contém

interpretações de uma beleza tão isenta de artifícios que temos a impressão de encontrar face a face a alma esquiva de Brahms.

Agradecimentos

Durante o tempo em que trabalhei na *New Yorker*, estive sob o controle afável de dois grandes editores que contribuíram decisivamente para meu desenvolvimento como escritor. Charles Michener lia com paixão, ampliou minhas afinidades musicais e se mostrou um supervisor improvavelmente sociável, a tal ponto que o riso que emanava de seu escritório atraía olhares intrigados. Quando Charles saiu, tive a felicidade de cair nas mãos de Daniel Zalewski, que é mais moço que eu, e mais sábio. Sou extremamente grato pela visão pan-óptica de Daniel, sua edição detalhada, defesa fervorosa e espírito generoso incomum. David Remnick, o editor da *New Yorker*, é um modelo de chefe e um modelo de colega; considero-me com sorte por viver em sua época de ouro.

Tina Brown, durante sua gestão na revista, me contratou e me deixou vagar livremente. Pam McCarthy, Henry Finder e Dorothy Wickenden, nos escritórios editoriais, e David Denby, Nancy Franklin, Joan Acocella, Sasha Frere-Jones, David Grann e Luke Menand, na baia dos escritores, me deram forte apoio ao longo dos anos. Os revisores da revista, liderados pela maga Ann Goldstein, aprofundaram meu amor pela língua. O verificador de fatos da maioria desses artigos foi Martin Baron, que desde então se aposentou; em meu livro anterior, chamei-o de "o maior verificador de fatos que existe e jamais existirá", e mantenho essa afirmação. Sou também grato a Nana Asfour, Jake Goldstein, Nandi Rodrigo, Jennifer Stahl e Greg Villepique por seu excelente trabalho de checagem. Peter Canby, Leo Carey, Will Cohen, Bruce Diones, Kate Julian, Daniel Kile, Russell Platt, Lauren Porcaro, Aaron Retica e Rhonda Sherman ajudaram em um momento ou outro.

Muita gente contribuiu para a realização desses ensaios. Eu gostaria de agradecer especialmente ao Radiohead (sobretudo a Colin Greenwood), Courtyard Management, Steve Martin da Nasty Little Man, Esa-Pekka Salonen, Deborah Borda, Adam Crane, Björk, Scott Rodger, Valgeir Sigurðsson, Árni Heimir Ingólfsson, Ken Smith e Joanna Lee, Nick Frisch (um guia valioso em Beijing), John Luther Adams, Hassan Ralph Williams, Joe Horowitz, Sebastian Ruth, Frank Salomon, Mitsuko Uchida, Leon Wieseltier e Alex Abramovich, meu companheiro de estrada com Dylan. Recebi conselhos sábios de Will Crutchfield, Drew Davies, Walter Everett, Walter Frisch, Luis Gago (que notou a semelhança entre "Strange fruit", de Nina Simone, e "Der Doppelgänger"), Christopher Gibbs, Philip Gossett, Wendy Heller, Andrew Patner, Ellen Rosand, Alexander Silbiger e Richard Taruskin. Alex Star, Paula Puhak, Jason Shure e Mike Vazquez, ex-djs da whrb, me converteram ao punk rock, e Steven Johnson me alertou para o Radiohead. The Goldstines — Josh, Stephanie, Eli, Theo, Danny e Hilary — fizeram das viagens ao Oeste um prazer. Ellen Pfeifer, do Conservatório da Nova Inglaterra, e Jane Gottlieb, da Biblioteca da Juilliard, ajudaram em consultas de pesquisa. Jake Holmes, Peter Bartók, Sigríður Porgrímsdóttir e Jeff Rosen, da Special Rider Music, foram muito generosos com permissões.

Eric Chinski é novamente o editor do livro de meus sonhos; ainda estou me recuperando da magnanimidade que ele demonstrou na execução de

O resto é ruído. Jonathan Galassi, Laurel Cook e Jeff Seroy proporcionaram apoio ainda mais vital na editora fsg; Eugenie Cha tratou com elegância de detalhes aborrecidos; John McGhee foi um revisor rápido e incisivo; Charlotte Strick fez outra capa brilhante; Chris Peterson, da produção, levou o livro diligentemente até o fim. Tina Bennett, minha agente, continua a fazer mágicas em meu favor, assim como Dorothy Vincent. William Robin, meu assistente e colega de blog, ajudou imensamente na pesquisa, checagem e ajuste do manuscrito. Maulina, Bea e Minnie iluminaram meus dias; a ausência de Penelope é muitíssimo sentida. Meus pais, meu irmão Christopher e meu lindo marido, Jonathan, me cercaram de amor.

Créditos das ilustrações

Detalhe de "Misero Apollo", de *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, de Francesco Cavalli. Reproduzido por gentil permissão da Biblioteca Nazionale Marciana, Veneza.

Um *bocet,* ou lamento romeno, tal como gravado por Béla Bartók na aldeia de Mânerău em 1917. Reproduzido por gentil permissão de Peter Bartók e da Columbia University Rare Book and Manuscript Library.

"Fors seulement", de Johannes Ockeghem, do Wolfenbütteler Chansonnier do final do século xv. Reproduzido por gentil permissão da Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

"Misero Apollo", de *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, de Francesco Cavalli. Reproduzido por gentil permissão da Biblioteca Nazionale Marciana, Veneza.

O lamento de Hécuba de *Didone*, de Cavalli. Reproduzido por gentil permissão da Biblioteca Nazionale Marciana, Veneza.

"When I am laid in Earth", de *Dido e Eneias,* de Purcell, numa cópia do século xviii. Reproduzido por gentil permissão da Juilliard Manuscript Collection.

A chacona da Partita nº 2 por violino solo, de Bach, numa cópia anônima feita em meados ou no final do século xviii. Reproduzido do volume 44 da Bach-Gesellschaft Ausgabe, publicada em 1895.

O "Crucifixus" da Missa em Si Menor de Bach, em manuscrito de Bach. Reproduzido do volume 44 da Bach-Gesellschaft Ausgabe.

Da coda do primeiro movimento da Nona Sinfonia de Beethoven, na cópia de trabalho preparada para a primeira publicação. Reproduzido por gentil permissão da Juilliard Manuscript Collection.

A linha de baixo inicial de "Dazed and confused", de Jake Holmes. Reproduzido por gentil permissão de Jake Holmes.

Agradecimentos por autorizações

Somos gratos pela autorização para reproduzir trechos dos seguintes materiais já publicados:

"Listening in October", de *Winter News,* copyright © 1966 John Haines. Reproduzido com permissão da Wesleyan University Press.

"Retum to Richardson, Spring 1981", de *Of your passage, O Summer,* copyright © 2004 John Haines. Reproduzido com permissão da Limberlost Press.

"Vökuró", de *Kvæði,* copyright © 1960 Jakobína Sigurðardóttir. Reproduzido com permissão de Mál og menning.

Somos gratos pela autorização para reproduzir as seguintes letras:

bjrk

"Hidden place", letra e música de Björk Guðmundsdóttir, Guy Sigsworth e Mark Bell, copyright © 2002 Universal Music Corp., emi Virgin Music, Inc. e Warp Music Ltd. Todos os direitos da Warp Music Ltd. controlados e administrados por emi Virgin Music, Inc. Todos os direitos reservados. Usado com autorização. Reproduzido com permissão da Hal Leonard Corporation.

"The pleasure is all mine", letra e música de Björk Guðmundsdóttir, copyright © 2004 Universal-Polygram Music Publishing Ltd. Todos os direitos nos Estados Unidos e Canadá controlados e administrados por Universal-Polygram International Publishing, Inc. Todos os direitos reservados. Usado com autorização. Reproduzido com autorização da Hal Leonard Corporation.

"Who is it", letra e música de Björk Guðmundsdóttir, copyright © 2004 Universal-Polygram Music Publishing Ltd. Todos os direitos nos Estados Unidos e Canadá controlados e administrados por Universal-Polygram International Publishing, Inc. Todos os direitos reservados. Usado com autorização. Reproduzido com permissão da Hal Leonard Corporation.

bob dylan

"As I went out one morning", copyright © 1968, renovado © 1996 por Dwarf Music
"Ballad of a thin man", copyright © 1965, renovado © 1993 por Special Rider Music
"Blind Willie McTell", copyright © 1983 by Special Rider Music

"The groom's still waiting at the altar", copyright © 1981 por Special Rider Music
"A hard rain's a-gonna fall", copyright © 1963, renovado © 1991 por Special Rider Music
"Highway 61 revisited", copyright © 1965, renovado © 1993 por Special Rider Music
"Idiot wind", copyright © 1974 by Ram's Horn Music
"Knockin' on heaven's door", copyright © 1973 by Ram's Horn Music
"Like a rolling stone", copyright © 1965, renovado © 1993 por Special Rider Music
"The lonesome death of Hattie Carroll", copyright © 1964, renovado © 1992 por Special Rider Music
"Mama, you been on my mind", copyright © 1964, renovado © 1992 por Special Rider Music
"Meet me in the morning", copyright © 1974 by Ram's Horn Music
"Million miles", copyright © 1997 by Special Rider Music
"Not dark yet", copyright © 1997 by Special Rider Music
"Sad-eyed lady of the lowlands", copyright © 1966, renovado © 1994 por Dwarf Music
"Simple twist of fate", copyright © 1974 by Ram's Horn Music
"Tangled up in blue", copyright © 1974 by Ram's Horn Music
"Trying to get to heaven", copyright © 1997 by Special Rider Music
"Visions of Johanna", copyright © 1966, renovado © 1994 por Dwarf Music

nirvana

"All apologies", letra e música de Kurt Cobain, copyright © 1993 The End of Music and Primary Wave Tunes. Todos os direitos controlados e administrados por emi Virgin Songs, Inc. Todos os direitos reservados. Usado com autorização. Reproduzido com permissão da Hal Leonard Corporation.

radiohead

"Airbag", letra e música de Edward O'Brien, Philip Selway, Jonathan Greenwood, Colin Greenwood e Thomas Yorke, copyright © 1997 Warner Chappell Music, Ltd.

"Creep", letra e música de Thomas Yorke, Jonathan Greenwood, Philip Selway, Colin Greenwood, Edward O'Brien, Albert Hammond e Mike Hazelwood, copyright © 1992 emi April Music, Inc. e wb Music Corpo. Todos os direitos reservados. Copyright internacional garantido. Usado com permissão. Contém elementos de "The air that I breathe", de Albert Hammond e Mike Hazelwood, copyright © 1972 emi April Music, Inc. Reproduzido com permissão de Alfred Music Publishing e Hal Leonard Corporation.

"Pyramid song", letra e música de Thomas Edward Yorke, Jonathan Richard Guy Greenwood, Edward John O'Brien, Philip James Selway e Colin Charles Greenwood, copyright © 2001 Warner Chappell Music, Ltd.

Copyright © 2010 by Alex Ross
Todos os direitos reservados, incluindo
direitos de reprodução do todo ou de parte.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico
da Língua Portuguesa de 1990,
que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original
Listen to this

Capa
Retina_78

Preparação
Leny Cordeiro

Revisão
Isabel Jorge Cury
Valquíria Della Pozza

ISBN 978-85-8086-326-0

Todos os direitos desta edição reservados à
editora schwarcz ltda.
Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32
04532-002 — São Paulo — sp
Telefone (11) 3707-3500
Fax (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br
www.blogdacompanhia.com.br